



# UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

## TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

La mujer en el arte: objeto de representación y sujeto creador.

Autor/es

TATIANA GONZÁLEZ RUIZ

Director/es

M<sup>a</sup> DEL PILAR ANDUEZA UNANUA

Facultad

Facultad de Letras y de la Educación

Titulación

Grado en Geografía e Historia

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2017-18



***La mujer en el arte: objeto de representación y sujeto creador.***, de TATIANA GONZÁLEZ RUIZ

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor, 2018

© Universidad de La Rioja, 2018

[publicaciones.unirioja.es](http://publicaciones.unirioja.es)

E-mail: [publicaciones@unirioja.es](mailto:publicaciones@unirioja.es)

# TRABAJO FIN DE GRADO

## Título

**La mujer en el arte: objeto de representación y sujeto creador.**

---

## Autor

Tatiana González Ruiz.

---

## Tutor/es

Pilar Andueza Unanua.

---

## Grado

Grado en Geografía e Historia [602G]

---

## Facultad de Letras y de la Educación

Año académico

2017/18



UNIVERSIDAD  
DE LA RIOJA

A Michel, mi padre, por su apoyo y  
ayuda incondicional.

## RESUMEN

Este estudio aborda el papel que ha desempeñado la mujer en la historia. Se compone de dos bloques: el primero trata de acercarnos a la visión que, a lo largo de las diferentes etapas históricas, se ha tenido sobre la mujer. Debido a que los artistas, encargados de la representación artística son casi exclusivamente hombres, que siguieron unos ideales y estereotipos surgidos en cada época. El segundo bloque aborda la cuestión de la mujer como creadora de arte además de ejemplificar la cuestión con algunas de las artistas más significativas en el arte en cada época con perspectiva en femenino.

Palabras clave: Mujer, representación, arte, artista, estereotipos, Historia.

## ABSTRACT

This study approaches the paper that the woman has recovered in the history. It consists of two blocks: the first one tries to bring us over to the vision that, along the different historical stages, has been had on the woman. Since the artists taken charge of the artistic representation are almost exclusively men, who continued some ideal and stereotypes arisen in every epoch. The second part approaches the question of the woman as creative of art beside exemplifying the question with some of the most significant artists in the art in every period with perspective in femininely.

Key words: Woman, representation, art, artist, stereotypes, History.

## Índice

|  |    |
|--|----|
| <b>1. Introducción</b> .....                             | 5  |
| 1.1. Objetivos .....                                     | 7  |
| 1.2. Metodología .....                                   | 8  |
| <b>2. La representación de la mujer en el arte</b> ..... | 9  |
| 2.1. Las primeras representaciones femeninas .....       | 9  |
| 2.2. El Mundo Clásico.....                               | 11 |
| 2.3. La Edad Media .....                                 | 17 |
| 2.4. La Edad Moderna .....                               | 21 |
| 2.5. La Edad Contemporánea .....                         | 28 |
| <b>3. La mujer artista.</b> .....                        | 37 |
| 3.1. Edad Moderna .....                                  | 39 |
| Sofonisba Anguissola (1532/35 – 1625).....               | 39 |
| Lavinia Fontana (1552 - 1614) .....                      | 41 |
| Artemisia Gentileschi (1593 - 1652/53) .....             | 43 |
| Judith Leyster (1609 – 1660).....                        | 46 |
| Angelica Kauffman (1741 – 1807) .....                    | 47 |
| Élisabeth Vigée – Lebrun (1755 – 1842).....              | 49 |
| 3.2. Edad Contemporánea.....                             | 51 |
| Berthe Morisot (1841 – 1895) .....                       | 51 |
| Suzanne Valadon (1865 – 1938).....                       | 52 |
| Camille Claudel (1864 – 1973).....                       | 54 |
| Maruja Mallo (1902-1995) .....                           | 55 |
| Frida Kahlo (1907-1954) .....                            | 58 |
| Remedios Varo (1908-1963) .....                          | 61 |
| <b>4. Conclusiones</b> .....                             | 63 |
| <b>5. Bibliografía</b> .....                             | 63 |



## **1.Introducción**

El presente Trabajo Fin de Grado (TFG) se centra en el estudio de la representación femenina en el arte a lo largo de la historia. Además, se trata la vertiente de la mujer artista, creadora de arte por esta razón el trabajo se divide en dos grandes boques y dentro de cada uno de ellos se realiza un estudio por épocas señalando las obras que he considerado más representativas del período a tratar y de sus correspondientes autores.

Es un acercamiento a la representación de la mujer en el arte y la cantidad de obras con esta temática es muy extensa, por lo que he tenido que realizar una selección que he intentado sea un reflejo de cada época, porque no es posible incluir la gran diversidad de las propuestas artísticas que se dan de manera paralela en todas las épocas. De ahí la dificultades de trazar una historia lineal de la evolución del arte asociado al papel de la mujer en él.

Como mujeres artistas he escogido una representación de cada época y dentro de ellas, las artistas que más han destacado por su biografía o por sus obras.

El arte tiene un carácter visual que ha servido en todas las épocas para transmitir vivencias y valores. Ha funcionado como un diario de cada época que nos describe tradiciones, modos de vida, cultura y hechos históricos.

Si pensamos en la representación de la mujer, lo primero que nos viene a la cabeza es la imagen de una mujer desnuda. Esto nos lleva a reflexionar sobre la realidad de la presencia de un espectador masculino que transforma a la mujer en objeto a través de su mirada y la eliminación toda capacidad autorrepresentativa de las mujeres.

De la representación primitiva de las Venus (Paleolítico) como Madre Tierra, y las Cícladas (Edad de Bronce) símbolos de fecundidad, se pasó a la exaltación de la belleza y sus cánones de perfección en el Mundo Clásico, con mujeres representadas como madres y seres de la mitología y también mujeres desnudas (Afrodita, ideal de perfección). En la Edad Media se utiliza la representación de la mujer como símbolo para marcar la faceta del bien o del mal, buena o mala conducta: las mujeres santas, vírgenes, diosas y por otro lado prostitutas, brujas, demonios. En el Renacimiento vuelve el desnudo femenino como símbolo del deseo que la mujer provoca en el hombre, temática que se repite en el Barroco, todo ello unido a la nutrida representación de mujeres



personajes de la Biblia. Comienza a extenderse en esta época la representación de la mujer desarrollando tareas cotidianas, como ya se hacía en el Antiguo Egipto. En la Edad Contemporánea se introducen las representaciones de la mujer sin el influjo del ideal femenino de épocas anteriores. Ahora son mujeres naturales, reales, mujeres normales, aunque con muchos estereotipos hacia ellas. En Inglaterra en el período Victoriano comienza a ganar terreno la pintura doméstica con la que se tiende a la regulación de las identidades de género, pero en sentido negativo porque pronuncia y marca las diferencias de roles por sexo que impone la tradición burguesa. Es un momento en que surgen muchos movimientos artísticos diferentes como crítica hacia la burguesía imperante pero que no colaboraron con las reivindicaciones de las mujeres a las que mantuvieron oprimidas. Surgen las reivindicaciones feministas (siglos XIX y XX), lo que lleva a una representación de la mujer ridiculizada.

Como vemos, la representación de la mujer en el arte estuvo condicionada por factores sociales y culturales que estigmatizaron su representación encorsetada en unos determinados roles, el ideal femenino como “ángel del hogar” pero la representación artística de la mujer adquiere otras temáticas, como la de “femme fatale”, objeto de deseo sexual.

En cuanto a la mujer artista, creadora de arte, lo primero que hay que destacar es que las obras de arte han sido realizadas en su mayoría por hombres que han ido creando diferentes modelos femeninos de belleza a través del arte y creando estereotipos femeninos. Los hombres eran los únicos que podían representar a las mujeres desnudas, así podemos considerar que es el hombre el inventor de la feminidad. Esto no se debe a la ausencia de talento artístico en las mujeres sino a un conjunto de normas institucionales y sociales que prohibían a la mujer realizar determinados oficios y coartaron su desarrollo artístico y libertad creadora. La mujer no estaba autorizada a realizar algunos oficios ni se valoraba su trabajo.

“Las mujeres fueron borradas de los libros de Historia del Arte. La concepción decimonónica de la mayoría de los manuales del tema las excluyó, aunque hubiera mujeres retratistas de Corte, escultoras de cámara o pintoras religiosas. Han sido silenciadas. Se vetó la independencia creadora de la mujer por la moral burguesa reinante que relegó al género femenino a una condición hogareña casi exclusiva”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> ROLDÁN.M.J., *Eso no estaba en mi libro de Historia del Arte*, Editorial Almuzara, Córdoba, 2017.

Pese a todas estas trabas, las mujeres artistas supieron desafiar los convencionalismos de su época, eminentemente machista y brillar en un mundo de hombres.

Los estudios teóricos sobre la cuestión de la mujer como artista son todavía escasos en consecuencia al tardío comienzo de su investigación. En el año 1959 en uno de los manuales más utilizados y conocidos, Historia del Arte, de H.W.Janson<sup>2</sup>, no aparece ni una sola artista. Vista la necesidad de contar la historia de las mujeres en este ámbito, surge una corriente historiográfica cuyas protagonistas fueron mujeres, un breve repaso sobre los que hoy en día se consideran “clásicos”, en primer lugar, mencionar a Linda Nochlin y su artículo “Why Have There Been No Great Women Artist”<sup>3</sup> (1971, revista ArtNews) y su obra en colaboración con Ann Sutherland Harris “Women Artist, 1955-1950” (1976), Eleanor Tufts “Our Hidden Heritage. Five Centuries of Women Artist” (1974), Karen Petersen “Women Artist. Recognition and Reappraisal. From the Early Middle Ages to the Twentieth Century” (1976), Whitney Chadwick “Mujer, arte y sociedad” estas, entre otras obras son significativas por marcar una nueva tendencia historiográfica, siendo dichas autoras referentes aún hoy del tema tratado.

## **1.1.Objetivos**

Estudiar la imagen de la mujer en el arte a lo largo de la Historia a través de su representación artística y analizar su evolución.

Poner en valor la tarea de la mujer como creadora de arte, como artista.

Destacar las mujeres artistas que han contribuido con su genialidad y esfuerzo a la evolución de la sociedad y del arte. Ejemplos significativos.

Sentar el comienzo de una línea personal de investigación sobre estas cuestiones.

---

<sup>2</sup> COMBALÍA DEXEUS. V., *Amazonas con pincel. Vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI.*, Ediciones Destino, Barcelona, 2006, pp.10-17.

<sup>3</sup> NOCHLIN.L., “Why Have There Been No Great Women Artist?”, *Women, Art and Power and Other Essays*, Thames and Hudson, Londres, 1989, pp.145-177.

## 1.2. Metodología

La selección del tema a tratar para este trabajo surge de mi interés sobre el mismo, además de nacer de mi experiencia personal como estudiante del Grado de Geografía e Historia. Al cursar las asignaturas de Historia del Arte y enfrentarme al vacío de información sobre mujeres artistas en dichas asignaturas, así como a las numerosas representaciones de mujeres como protagonistas de las obras de arte, vivo reflejo de lo ocurrido a lo largo de la Historia. Al comenzar el trabajo, la primera tarea fue recoger y seleccionar las fuentes bibliográficas de estudios realizados por otros autores sobre el tema en cuestión. Surgió en este momento la dificultad a la hora de acceder a una bibliografía específica y de calidad sobre el tema, dada la novedad y poca importancia durante la historia anterior, del mismo. Esto ha causado que en muchas ocasiones haya tenido que analizar obras de crítica artística general por no existir obras dirigidas al análisis de la mujer como objeto artístico o como artista. Por ejemplo, la obra de J. Thompson, “Cómo leer la pintura moderna. Entender y disfrutar los maestros modernos de Courbet a Warhol”<sup>4</sup> o la de R. Olmos, “Historia del Arte. El mundo antiguo. Tomo I”<sup>5</sup>

Las bases teóricas con mayor utilidad para mi trabajo han sido las obras de la autora Patricia Mayayo, para el primer bloque “Historias de mujeres, historias de arte”<sup>6</sup> y para el segundo “Frida Kahlo. Contra el mito”<sup>7</sup> de Editorial Cátedra (Ensayos de Arte Cátedra).

A partir del análisis de la bibliografía llevé a cabo la redacción y elaboración de propios resúmenes y análisis sobre las fuentes investigadas.

---

<sup>4</sup> THOMPSON.J., *Cómo leer la pintura moderna. Entender y disfrutar los maestros modernos de Courbet a Warhol*, Ediciones Electa, Barcelona, 2006.

<sup>5</sup> OLMOS.R., *Historia del Arte. El mundo antiguo. Tomo I*, Ramírez.J.A. (dir) Alianza Editorial, Madrid, 2008.

<sup>6</sup> MAYAYO.P., *Historias de Mujeres, Historias del Arte*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2003.

<sup>7</sup> MAYAYO.P., *Frida Kahlo. Contra el mito*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2008.

## 2. La representación de la mujer en el arte

### 2.1. Las primeras representaciones femeninas

En el Paleolítico las mujeres son representadas a través de una determinada simbología que muestra desde figuras simples, vulvas o claviformes a otras más complejas como siluetas o contornos del perfil femenino.<sup>8</sup> Cuentan con una antigüedad de entorno a los 35.000-30.000 años.

Aparecen pequeñas figuras de diferentes materiales denominadas “venus”, en Europa occidental en el período Gravetiense. Algunos ejemplos: *Venus de Lespuge* (hacia 27.000-16.000 a. C.), la *Venus de Willendorf* (hacia el 24.000-22.000 a. C.) y la *Venus de Laussel* y la *Venus de Grimaldi* (22.000 a. C.) entre otras.<sup>9</sup>



Fig.1. *Venus de Wilendorf*, Paleolítico (28.000-25.000 a.C.), caliza oolítica, 11x5.7 cm, Museo de Historia Natural de Viena.

(Tomado de: <http://www.historiayarqueologia.com/2008/03/la-venus-de-willendorf-sigue-siendo.html>)

<sup>8</sup> RIPOLL.E., “Las representaciones antropomorfas en el arte paleolítico español” (nº 19-20), Revista Ampurias, 1958, pp.167.

<sup>9</sup> SANAHUJA.Mª.E., *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria*, Cátedra, Madrid, 2002, pp.80-84.

Al final de este período las mujeres comienzan a trabajar y poner en cultivo la tierra, siendo denominado por algunos autores como “matriarcado”, representadas como “Madre Tierra” o “Diosa del Neolítico”, como la *Estatuilla de Cibeles* que representa a una diosa parturienta sobre un trono custodiada por dos felinos.<sup>10</sup>

A lo largo del III milenio a.C., durante la Edad de Bronce, comienza en Grecia el arte de las *Cícladas*, ídolos, figuras esquemáticas de predominio femenino representadas como madres: aparecen con el vientre abombado y estrías, símbolo de embarazo o parto. Eran ofrendas a dioses o imágenes divinas y se asocian con el nacimiento y regeneración de la vida.<sup>11</sup>

En época minoica, coincidiendo con los primeros palacios (2.000 a. C.), las imágenes actúan como justificante del sistema político y religioso del palacio, véase el fresco de *La Parisina*, en el palacio de Cnosos, Creta, 1.500 a.C., definiendo a una efigie receptora de ofrendas. Durante la etapa micénica, en el Bronce Final del continente griego (1.600-1250 a.C.) contamos con numerosas figuritas femeninas denominadas “en Phi” o “en Psi”, analogía con las letras del alfabeto griego, que simbolizan divinidades y adoradoras, como la *Terracota femenina* de un santuario femenino de Tirinto (s. XII a.C.).<sup>12</sup>

## **Egipto.**

En torno a 3.500 años es la duración de este período histórico. La producción artística fue a nivel arquitectónico, monumental y pictórico extraordinaria, siendo la representación masculina predominante en éstas. Fue una sociedad dinámica, que otorgó a las mujeres pequeñas libertades a nivel familiar y matrimonial a pesar de ser “señora de la casa” y deberse como tal a ésta. Eran iguales ante la ley, aunque sólo en un plano teórico: la mujer egipcia que se representa tanto en el arte como en los documentos de la época permanece detrás del hombre, siempre secundaria. Podían acceder a la educación, lo que permitirá a muchas de ellas desarrollarse en las esferas eminentemente masculinas.<sup>13</sup>

Por lo general ayudaban en el trabajo que desempeñase su marido, prueba de ello es la pintura mural *Recolectoras de frutas*. aunque podían emplearse en profesiones

---

<sup>10</sup> MAYOR FERRÁNDIZ.T., “La imagen de la mujer en la Prehistoria y Protohistoria”, Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales, 2011, pp 9-15

<sup>11</sup> OLMOS.R.,” El primer arte de las Cícladas” Historia del Arte. El mundo antiguo. Tomo I, Ramírez.J.A. (dir) Alianza Editorial, Madrid, 2008, pp.241-242.

<sup>12</sup> Ídem pp.244-248.

<sup>13</sup> ALBALAT.D., “La mujer en el Antiguo Egipto” Jornades de Foment de la Investigació, Universitat Jaume I.

eminentemente masculinas como la medicina, escribanía o la administración... Como prueba las representaciones de *Peseshet*, médica (IV Dinastía). A lo largo del Imperio Antiguo aparecen esculturas de pequeño tamaño en piedra, *Estatua de mujer haciendo cerveza*, (Imperio Antiguo, Dinastía V), representaban a sirvientes en sus tareas. Como reflejo de divinidad, materializada en el *Busto de Nefertiti*, (Imperio Nuevo. Dinastía XVIII). Encargadas del gobierno egipcio, mujeres como faraonas, *La Cabeza de Hatshepsut*, (Dinastía XVIII), aparece representada con barba postiza, indicio de su estatus de faraona. La mujer como esposa, *Cabeza de Tiye*, esposa del faraón Amenhotep III (Imperio Nuevo, Dinastía XVIII).<sup>14</sup>

## 2.2. El Mundo Clásico

### Grecia

La consideración de la mujer griega en la sociedad queda patente en el *Contra Neera*, discurso atribuido a Demóstenes y anunciado por Apolodoro, en el que se cita “Tenemos a las cortesanas para el placer, a las concubinas para la casa, a las esposas para la procreación legítima y el buen gobierno”.<sup>15</sup>

En el panorama general lo que se obtiene al analizar el papel de la mujer en la época es su responsabilidad como madre y gobernante de la casa. Eran la piedra angular dentro de la familia, entendidas como mujer-esposa, mujer-sumisa. Diferenciándose de estas estaban las esclavas, bien domésticas o heteras, dedicadas estas últimas al deleite masculino en los symposia. En esta línea destaca la cerámica ática de los siglos VI y V a.C., en la que son frecuentes las representaciones cotidianas de mujeres aisladas o compañía masculina, pueden ser cortejos matrimoniales, rituales funerarios, libaciones, coros, banquetes. A pesar de que se cree que estas cerámicas fueron pintadas por mujeres y que el uso de muchas de ellas era exclusivamente femenino, en ellas se plasma sin lugar a duda la masculinidad propia de una sociedad como la ateniense donde dominan los “ciudadanos”, grupo compuesto por los hombres libres, sobre los “otros” entre ellos las mujeres. Queda pues bien definida la distribución de los roles entre hombres y mujeres.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> PADRÓ.J., “El arte egipcio”, Historia del Arte. El Mundo Antiguo. Tomo I, Ramírez.J.A.(dir), Alianza Editorial, Madrid, 2008, pp.135-167.

<sup>15</sup> GARCÍA GARINO.G., “Neera, la hetera de Corinto” en Las Heteras Atenienses: Su posible rol político, Revista Melibea. Vol3, Universidad Nacional de Cuyo, 2009, pp. 51-68.

<sup>16</sup> MAYAYO.P., Cap 3 “Imágenes de mujeres” en Historias de mujeres, Historias del arte, Ediciones Cátedra, Madrid, 2003, pp. 139.141.

Algunos ejemplos son: *El lecho de guerra* (ca. 450 a.C. Lecito de fondo blanco. Antikenmuseum, Berlín), *Madre con su hijo* (Detalle de una vasija del Siglo V a.C. Museo de Ferrara) a heteras, *Convidado a un banquete y hetera* (Detalle de un vaso griego de figuras rojas del Siglo V a.C. Museo de Würzburg). Comienza la Grecia Clásica y con ella un cambio de estética, el desnudo cobra importancia, destacan las “Koré” femeninas, vestidas con transparencias, al modo egipcio. De las tempranas figuras como la *Kore de Nicandra* (h.640) a la *Dama de Auxerre* (h.620 a.C.), hay una evolución del hieratismo inicial a un pequeño atisbo de movilidad, al ser representadas agarrándose el vestido o realizando ofrendas, *Kore del peplo* (h.530 a.C.). El gesto que representa la ofrenda es un diálogo, se pretende establecer un intercambio sensual de la estatua femenina con el espectador.<sup>17</sup>

A partir de los *Frontones del Templo de Afaya en Egina* (h. 510-480 a.C.), templo dedicado a Atenea, representada presidiendo la lucha (frontón oeste) y luchando, agitando la égida con serpientes (frontón oriental) y que simboliza la intervención de los dioses en la acción de los hombres. En el momento clásico, auge de la representación del desnudo masculino, se da una lectura diferente para las mujeres, éste se contrapone a la representación de las diosas guardadas bajo la severidad del “peplo” o túnicas y mantos en las representaciones de mujeres jóvenes. *Aspasia o Estatua de Amelung* (h.460-450 a.C.), es una copia romana de un original griego, se cree que representa a Europa o a Afrodita.<sup>18</sup>

Sobre todas las representaciones del período destaca *Atenea Parthenos* de Fidias, símbolo de inteligencia y victoria.<sup>19</sup> En esta línea, *Niké* (h.420 a.C.), a través de ella se anuncia la victoria de Esparta (Batalla de Esfacteria, 425 a. C.), la túnica es más ligera se puede intuir el cuerpo de la mujer esculpiendo las ropas en movimiento. El siglo IV nos dejará algunas representaciones de mujeres madres *Irene y Pluto* (h.370 a.C. Copia romana), la madre deposita a través de su tierna mirada las esperanzas de todos. Esta figura traslada al lenguaje familiar del individuo el sentido de la alegoría ciudadana. A partir de la *Afrodita de Cnidia* (h.340 a.C.) se traslada la nueva sensación, hay desnudos en figuras masculinas desde la Grecia arcaica, al cuerpo femenino, excusado en la sorpresa de encontrar a una diosa saliendo del baño, representadas cerca de un paño, pues al sentirse

---

<sup>17</sup> OLMOS.R.,” El florecimiento del arcaísmo” Historia del Arte. El mundo antiguo. Tomo I, Ramírez.J.A. (dir) Alianza Editorial, Madrid, 2008, pp.256-258.

<sup>18</sup> Ídem “El momento clásico” pp. 268-270.

<sup>19</sup> MORALES VALLEJO.J., “La mujer en la escultura” Revista Arbor, 663, marzo 2001, pp.379-388.

observada debe taparse el sexo. En pintura la *Afrodita Anadyomene* de Apeles, que tomando la imagen de la hetaera Frine representó a su esposa saliendo del mar. Representada como heroína en *Andrómeda y Perseo*, (pintura mural de Pompeya, copia de una original de Nicías (h.350 a.C.), es liberada por Perseo de la vigilancia de un dragón, la mujer que espera a ser liberada. En el Helenismo, la *Tykhe* o *Fortuna de Antioquía*, (Copia romana de original en bronce de Eutíquides (h. 300-290 a.C.) una mujer serena, diosa con función de fecundidad y guerra, simbolizado a través de la espiga y la cabeza almenada.<sup>20</sup>

El cuerpo femenino vuelve a representar la victoria en la guerra, en la *Victoria de Samotracia* (h. 190 a.C.), mujer como divinidad, alada, símbolo de sensualidad. Otro caso es la *Afrodita en cuclillas* (siglo III a.C.), estatua de culto, es una diosa de la fecundidad representada igual que la de *Cnida* en el momento del baño. Para finalizar este periodo la *Venus de Milo*, (150 – 100 a.C.), es el final de una larga serie de afroditas desnudas. Será un ideal de perfección y mito de feminidad que ha pervivido hasta nuestros días.<sup>21</sup>



<sup>20</sup> OLMOS.R., "El siglo IV y la crisis de la Polis clásica" Historia del Arte. El mundo antiguo. Tomo I, Ramírez.J.A. (dir) Alianza Editorial, Madrid, 2008, pp.282-300.

<sup>21</sup> Ídem.



Fig.2., Alejandro de Antioquía, *Venus de Milo*, 130-100 a.C., mármol blanco, 211 cm, (Museo de Louvre, París Francia).

(Tomada de: <https://www.pinterest.es/pin/415246028121067182/>)

## **Roma**

En la sociedad romana las mujeres eran víctimas de una división de orden sexual; las mujeres honorables, esposas legítimas y concubinas matronas, y las infames, las pertenecientes a ambientes de circo o teatro, concubinas, adúlteras, libertas que se separan de su patrón.<sup>22</sup>

Si bien es verdad que, durante la época del Principado y el primer siglo del Imperio Romano, y ya desde la etapa final de la República, es receptora de una serie de privilegios, algunos autores hablan incluso de “emancipación” femenina. Con este término se hace referencia a la mayor inclusión de las mujeres en el campo intelectual, libertad sexual y de forma relativa matrimonial. A pesar de esto, se les seguirá privando de los principales derechos, otorgados únicamente a los hombres, no podrán participar en la política, la guerra o la religión.<sup>23</sup>

Algunas se dedicaban a actividades mercantiles, otras desempeñaban un oficio especializado, algo entendible dado el progresivo abandono del marco doméstico en los siglos I y II d.C., y la conquista así de esferas públicas. No es posible una generalización ya que sólo las mujeres aristócratas recibieron estas prerrogativas.<sup>24</sup>

La visión masculina sobre este proceso es antagónica en su totalidad, caracterizándose por una visión misógina que ha llegado hasta nuestros días a través de la literatura, un fragmento de Tito Livio ejemplifica lo explicado: “Examinad todas las leyes relativas a las mujeres con las que vuestros antepasados sujetaron las libertades de las mismas y mediante las cuales las sometieron a los maridos. Y aun estando limitadas por todas estas restricciones, apenas las podéis dominar ¿Qué ocurriría si les permitierais desbaratar esas leyes una a una, dislocarlas y, en fin, que se igualasen a sus maridos? ¿Creéis que podríais

---

<sup>22</sup> MAYAYO.P., “Matronas Veladas” Historias de Mujeres, Historias del arte, Ediciones Cátedra, Madrid, 2003, pp. 142-144.

<sup>23</sup> MAÑAS NÚÑEZ.M., “Mujer y sociedad en la Roma Imperial del siglo I”, Norba, Revista de Historia, Vol 16, Universidad de Extremadura, 2003, pp.191-207.

<sup>24</sup> Ídem.

soportarlas? En cuanto comiencen a ser iguales, serán superiores.” Estas nuevas tendencias eran peligrosas por el supuesto poder femenino.<sup>25</sup>

Como en todas las etapas el arte es un reflejo de la sociedad, en este momento encontramos, piezas de uso cotidiano, decoración de las villas romanas, esculturas, mosaicos. El estatuto de cierto privilegio que consiguieron las mujeres se tradujo en distintas representaciones bajo el prisma de la mitología, la religión y la fuerza materna, además de, en alegoría de la seducción y el exceso. Comienzo el análisis de la mujer romana a través de los mosaicos, con numerosas representaciones femeninas inspiradas en la mitología, aunque aparecen también doncellas y sirvientas. Se cree que lo desarrollado en algunos de estos mosaicos ha contribuido a la creación de estereotipos de género que fueron asumidos en toda la cultura romana. Representadas como esposa, madre e hija, a través del desnudo y la mitología como eróticas y heroicas. Consideradas en éstos como las causantes de los males y las guerras, percepción que comenzará por medio del mito de Pandora.<sup>26</sup>

Tras los mosaicos la escultura será el campo artístico donde se encuentren más referencias femeninas. A continuación, algunas obras que destaco como ejemplo de la mujer a partir de la mitología, diosa, y dama, o matrona. Destaca la carencia de representaciones de mujeres pertenecientes a las clases bajas. Comienzo la selección de obras con, *Retrato de una dama romana* (hacia el 40), hay varias hipótesis sobre quién es la mujer representada, podría ser "Lucina", diosa romana de los alumbramientos (Juno) o “Aracne de Colofón” o “Caya Cecilia”, la primera protagonista del mito de la tejedora que retó a Atenea y la segunda una celebre tejedora romana. El *Torso de Afrodita* (50-75) una escena íntima de Afrodita en su tocador. Sus proporciones son esbeltas, manteniendo el ideal helenístico. La *Venus del pomo* (100-110) envuelta sólo la mitad inferior del cuerpo y el brazo izquierdo en un manto plegado, se encuentra de pie y con gesto presumido. *Retrato de una matrona romana* (110-120 d.C.), representa a una mujer de alta cuna, deducido por el peinado, típico entre las damas de la casa imperial de esta época.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> NEIRA.L., (coordinación y edición). *Representaciones de mujeres en los mosaicos romanos y su impacto en el imaginario de estereotipos femeninos*, Ed. Creaciones Vincent Gabrielle (CVG), Madrid, 2011, pp. 12-18.

<sup>27</sup> Museo del Prado, Taller Romano. /[www.museodelprado.es/](http://www.museodelprado.es/)

La obra de, *Ariadna dormida* (150-175 d.C.), ha tenido dos lecturas a lo largo de la historia, puede tratarse de Ariadna o de una Ménade. La primera pudiese ser tras el abandono de Teseo, hundida en el dolor busca el sueño como salvación. La segunda opción, la ménade, se encuentra exhausta tras la excitación de la danza orgiástica.<sup>28</sup>

La representación de ménades, sacerdotisas del Dios Baco, es un tema muy recurrente en Roma, mujeres de origen divino, representadas habitualmente desnudas o con finos vestidos. *El baile de las Ménades*, aparecen como nodrizas de Dionisos, le protegieron en su infancia y se convirtieron en sus primeras seguidoras; continúa la mujer “cuidadora” y la mujer en “éxtasis”.<sup>29</sup>

La representación de *Atenea* (Principio del siglo I), una diosa representada en su juventud, de formas esbeltas, casi sin curvas y vestida con un peplo grueso que genera pliegues lineales. La *Venus del tipo Medici*, (75-100) procede de la villa Médicis de Roma, la diosa en el origen de la obra tapaba su pubis con la mano izquierda, mientras que su brazo derecho estaba alzado para cubrir parcialmente sus pechos, símbolo de pudor. Mujer como objeto pasivo, objeto de contemplación. La *Atenea Partenos* (siglo II d.C.), copia en miniatura de la realizada por Fidias para el Partenón de Atenas, símbolo ya en esa época de victoria. En la época de Augusto, encontramos la escultura de bulto redondo *Retrato de dama*, (fin siglo I d.C.), representa la moda de la época en el peinado, se mantiene la moda helenística.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> SCHÖDER S. F., *Catálogo de la escultura clásica*, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 89-97

<sup>29</sup> Ídem.

<sup>30</sup> BEGUIRISTAIN. M.T., “La mujer en la cultura medieval y renacentista”, N° 6, Revista Asparkia: Investigació feminista, VI: Dona dones: art i cultura, Universitat de València, 1996, pp. 136-145.



Fig.3. Taller romano, *Venus del tipo Medici*, 75-100, mármol, 99x37 cm; 27cm fondo, (Museo Nacional del Prado, Madrid).

(Tomado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/venus-del-tipo-medici/4a692340-b314-489d-a317-262a92dee1cf>)

### 2.3. La Edad Media

Sociedad bajo el principio cristiano de jerarquía, presente en el “*Decretum Magistri Gratiani*” (1140 -1150), define el valor protagonista del varón en detrimento de la mujer, “*vir*”- “*fēmina*”. El conocimiento de la mujer es complicado, dado el origen eclesiástico de las fuentes que desde los textos del pensamiento cristiano se advierte al hombre de la influencia negativa de la mujer, defendiendo la subordinación de éstas al ser vistas por el cristianismo como seres inferiores moralmente.<sup>31</sup>

Es una edad oscura, particularmente para las mujeres, que, en alguna etapa, si participarán del campo laboral y el que nos incumbe, el artístico. Siendo éstas la minoría y por la ausencia de marido o de dotes religiosas. No se da una situación homogénea entre las

---

<sup>31</sup> RODRÍGUEZ NÚÑEZ.M., “La atención a la iconografía de la mujer” *Casa, calle, convento. Iconografía de la mujer bajomedieval*, Servicio de publicaciones e intercambio científico, Universidade de Santiago de Compostela, 1997, pp. 11-25.

mujeres, reflejo de la sociedad estamental del medievo, varía en dependencia del esposo, adinerado, perteneciente a gremio, o como mencionaba, inexistente, en el caso de las religiosas. A las primeras, se les dedica textos morales y de conducta, dada su mayor oportunidad para pecar, sólo podían hilar, tejer o bordar. Las mujeres del común, sin embargo, trabajaron en el gremio al que pertenecía su marido y además en la casa. Todas ellas estaban vetadas en los oficios relacionados con las artes plásticas, por tener un proceso largo de aprendizaje, que no podía ser interrumpido ni por un matrimonio ni por un embarazo, funciones principales de la mujer.<sup>32</sup>

Como centro de formación, surge en la Europa Occidental, en el 512, el monacato, lugar de formación intelectual para mujeres, donde entre otras tareas copiaban libros sagrados. Comienza por la fundación del Convento Caesaria por el Obispo Casarius, para su hermana. El propio obispo aclara la función de éste: “Entre salmos y abstinencias, vigiliass y lecturas, dejemos que las vírgenes de Cristo copien bellamente los libros sagrados” Incumplen así la “Regla de San Pablo” que prohíbe la enseñanza a las mujeres.<sup>33</sup>

Vista la situación social en la que se encontraban las protagonistas de este análisis, es fácil pensar que, en un mundo masculino, las representaciones de las “subordinadas” seguirían esa misma línea. A continuación, algunos ejemplos:

Además de los proverbios y sentencias, encontramos multitud de imágenes que materializan y fortalecen la imagen y condición negativa de la mujer, en el románico la *Danza de Salomé*, a través de dos mundos el de la “juglaresca” y el de la “meretriz” ambos mal vistos a ojos de la iglesia y la rígida sociedad románica. En *El diablo y la lujuria* (Abadía de Moissac), la mujer como denuncia del desorden físico y moral. Las serpientes muerden los senos de la mujer y así les transmiten su veneno. La mujer-lujuria, en forma de demonio es repetida en muchas obras románicas. Encontramos otro ejemplo en las *Tentaciones de San Benito*. Con el paso del tiempo, llegará la inclusión de las mujeres en las hagiografías y comenzarán a ser representadas como Santas. En su origen era meretrices, prostitutas, mujeres que se han redimido de sus pecados, entre ellas *Tahis*,

---

<sup>32</sup> BEGUIRISTAIN. M.T., “La mujer en la cultura medieval y renacentista”, N° 6, Revista Asparkia: Investigació feminista, VI: Dona dones: art i cultura, Universidad de Valencia, 1996, pp. 136-145.

<sup>33</sup> Ídem.

*Afra* o *María Egipciaca* que junto a *María Magdalena* serán en la iconografía los ejemplos de renuncia de su vida anterior por una voluntad superior.<sup>34</sup>

Como símbolo de apertura, de perspectivas enriquecedoras sobre una sociedad plural, que mezcla factores y criterios alejándose de un comportamiento modélico en mujeres de su posición, destacan tres iconografías: *Ximena* (Tumbo.A. Catedral de Santiago), *Almodis* (1071) y *Matilde de Canosa* (1115). Constituyen claves contrastadas del pensamiento cristiano en la transición al Gótico.<sup>35</sup>

La *Entrega de Ermengarda al Conde de Rosellón*, el matrimonio decidido por voluntad paterna, en esta obra el Vizconde de Beziers entrega a su hija Ermengarda al futuro conde de Rosellón. El padre cede la tutela de su hija a su marido, hecho amparado por las leyes jurídicas y religiosas. Este método de desposorio es “*Liber feudorum maior*”, el otro sistema era el “*in faciem ecclesiae*”, matrimonio como modelo eclesiástico. La mujer tutelada.<sup>36</sup>

A comienzos del Gótico, se rescató de la memoria a algunas reinas afines a la Iglesia otorgándoles un rol protagonista en programas escultóricos, pictóricos, vidrieras. En la Alta Edad Media, algunas mujeres fueron utilizadas como símbolos asociados a las nuevas monarquías de los siglos XII-XIII. De este tiempo, *Sta Radegundis: curación de la mujer hidróptica*, prestigiosa por sus curaciones debidas a la intervención de Dios en ella, elogiada en los documentos de la época por su castidad y humildad.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> RODRÍGUEZ NÚÑEZ.M., “La lucha entre el espíritu y el cuerpo” *Casa, calle, convento. Iconografía de la mujer bajomedieval*, Servicio de publicaciones e intercambio científico, Universidade de Santiago de Compostela, 1997, pp.41-50.

<sup>35</sup> RODRÍGUEZ NÚÑEZ.M., “Entre el comportamiento deseable y la “*damnatio memoriae*”” *Casa, calle, convento. Iconografía de la mujer bajomedieval*, Servicio de publicaciones e intercambio científico, Universidade de Santiago de Compostela, 1997, pp.50-59.

<sup>36</sup> Ídem pp.60-63.

<sup>37</sup> Ídem pp.79-85.



Fig.4. *Cristina es visitada en su estude por las tres Damas. Construcción de la Ciudad.* Le Livre de la Cité des Dames, ros. fr. 607, fol. 2, (Biblioteca Nacional de París).

(Tomado de: <https://www.mmfilesi.com/tcabaret/el-tarot-8-el-imperio/>)

Avanzada ya la Edad Media aparece la Lámina del *Libro I, Ciudad de las Damas*, una de las escenas más conocidas, representa a las tres enviadas de Dios (la Razón, la Rectitud y la Justicia), en la obra literaria de Pizan, quien propone la humildad y la paciencia de las mujeres como argumento, en esta para alcanzar el reino de los cielos. Obra moral escrita por mujeres, para mujeres, desde el siglo XV se potencia la lectura como herramienta para la distracción y el distanciamiento de pensamientos negativos en las féminas. Para acabar mencionaré una obra de la última etapa medieval, la *Papisa Juana*, (*Liber Chronicarum* de H. Schedel, 1493), por medio de la obra se pone en juego la situación femenina en la Iglesia, a pesar de no ser fiable su existencia, la obra ensalza la figura de la mujer (Juana) como Papisa y como madre.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Ídem pp.188-191.

## 2.4. La Edad Moderna

Desde finales del Gótico, en la etapa del pre-renacimiento, se dan algunos atisbos de modernidad en la sociedad y en el arte. La estética cambiará como lo hará la temática mundana en detrimento de la religiosa. Además, influyeron de forma directa las progresivas transformaciones económicas en las representaciones artísticas.<sup>39</sup>

### Renacimiento

Fue un movimiento cultural que tuvo lugar en la Europa de los siglos XV y XVI. Tal y como su nombre indica, esta época se caracteriza por un “volver a nacer”, tras una etapa previa considerada como oscura, la inspiración que aportan las fuentes clásicas impulsa un nuevo arte. El planteamiento inicial del Renacimiento es el de ruptura; una negación y superación de la Edad Media. Sin embargo, cabe destacar que no se da un giro repentino, ni hay un momento puntual en el que todo cambia, más bien es un proceso en el que las nuevas ideas van calando en todos los aspectos de la sociedad y, por ende, en el Arte. Estas nuevas ideas están englobadas en el Humanismo que propugna el retorno a la cultura grecolatina como medio para restaurar los valores humanos. Planteamiento antropocéntrico, como los filósofos griegos: el hombre es la medida de todas las cosas. Toman como modelo la cultura clásica. Es una época de transformaciones económicas y sociales, la burguesía, reforzada por las primeras, comenzó a interesarse por el arte. Surge por lo tanto en este momento la figura del mecenas, protectores artísticos adinerados que por lo general pertenecían a grandes familias, por ejemplo, los Medici. La iglesia fue en el Renacimiento otra gran creadora y protectora de arte, gracias a los encargos papales.<sup>40</sup>

Una etapa totalmente influida por la religión, que en ningún caso ayudó al desarrollo del humanismo y mucho menos a la eliminación de la discriminación femenina en la sociedad, es más contribuyeron a esta, a partir de la misoginia de los principales pensadores, San Agustín, Santo Tomás o San Jerónimo. Por lo tanto, la inferioridad femenina seguirá siendo una constante histórica. Pese a este significativo cambio de visión, la condición de la mujer apenas varía respecto a la etapa anterior. Es el hombre

---

<sup>39</sup>MAGAÑA VILLASEÑOR. L., “El feminismo dentro de la representación de la mujer en la historia del arte: una mirada a los antecedentes de los diferentes estereotipos del cuerpo femenino dentro de la obra de arte”, Revista El Artista, nº 11, Universidad Francisco José de Caldas, Colombia, 2004, pp. 198-202.

<sup>40</sup>ALCAIDE NIETO.V., “El arte del Renacimiento”, Madrid: Historia, 1996.



quien se coloca como centro del universo y no la mujer que sigue ocupando el mismo lugar de obediencia y sumisión.<sup>41</sup>

Multitud de mujeres se dedicaron a las artes en este momento, pero pocos son los nombres propios que han llegado hasta nuestros días, sin embargo, esta etapa histórica, sienta gracias a la paulatina inclusión de la mujer en las artes el comienzo de la mujer como artista, ocupación que trataré en el segundo bloque del trabajo.

Durante el Renacimiento, se mantiene el binomio Virgen María- Eva, es decir, la virtud frente al pecado el culto al cuerpo desnudo, imagen de belleza y verdad, propició el desarrollo de este tipo de obras, que chocaba con la moral religiosa, en el contexto de la Contrarreforma En La expulsión de *Adán y Eva del Paraíso terrenal*, Masaccio, 1425-1428, vemos un desnudo de una Eva ya mayor envejecida y avergonzada por su desnudez ya que, ya eran conscientes de ello, y del pecado que cometieron. En *María Magdalena penitente*, Donatello, 1453, observamos en dicha talla que esta representación de María Magdalena es muy varonil, vestida con harapos. Representada como un mendigo en consecuencia de su pecaminoso pasado.<sup>42</sup> El desnudo femenino resurge en el Renacimiento por medio del *Nacimiento de Venus* (1486) de Botticelli, inspirada en la ya mencionada *Venus de Medici*. Representada como una mujer sensual, erótica e inocente, “Venus” es símbolo del deseo que la mujer provoca en los hombres. Representadas en las artes plásticas como mujeres liberadas, con carácter propio, *La Gioconda* (1503) de Leonardo Da Vinci o *Las Sibilas* en la bóveda de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, ambos muestran diversidad en los cánones. En *El combate del Amor y la Castidad*, de Pietro Perugino, 1503, observamos un escena compleja y mitológica donde el pintor se permitió el uso libre de desnudos femeninos y masculinos. El desnudo mitológico femenino fue en esta época, permitido y buscado por los mecenas. Destacan en esta época, dos retratos femeninos, que Leonardo da Vinci realizo entre 1490 y 1495, *La belle ferronière* y *La dama del armiño*, se cree que fue Cecilia Gallerani, poeta, musa y amante del Duque de Milán, esta es solo una de las numerosas hipótesis que rodean a esta obra. Miguel Ángel, representó a la mujer en sus distintas etapas, desde *La virgen de la escalera*, (1491), en el que vemos un relieve bajo de la viren amamantando al niño Jesús, a *La piedad*, (1496).

---

<sup>41</sup> DE MAIO.R., *Mujer y Renacimiento*, Ediciones Mondadori, Madrid, 1988, pp.7-17.

<sup>42</sup> CHASTEL.A., *El Renacimiento Italiano 1460-1500*, Akal, Madrid, 2005, pp.11-20.



Fig.5. Leonardo Da Vinci, *La dama del armiño*, 1490, óleo y temple sobre tabla de nogal, 54.8x40.3 cm, (Museo Nacional de Cracovia, Polonia).

(Tomado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_dama\\_del\\_armi%C3%B1o#/media/File:Dama\\_z\\_gronostajem.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/La_dama_del_armi%C3%B1o#/media/File:Dama_z_gronostajem.jpg))

Sus representaciones femeninas incluso en la pintura suelen ser bastante fuertes y con grandes musculaturas, es su característica pictórica. En un avance temporal (1536-1541), representó a la mujer, en el techo de la capilla Sixtina y en el juicio final en la mayoría de las obras de este artista podemos ver el dominio de la mujer bajo el influjo mitológico o religioso. Siguiendo la línea de las obras de desnudos es necesario hablar de Alberto Durero, quien, además, tratará el tema del paraíso, anteriormente se había dado mucha importancia al estudio de las proporciones del hombre y él será el primero en preocuparse por el estudio de las proporciones femeninas. Estudio que plasmó en su obra principal *Adán y Eva* (1507), donde el ideal que se origina en Grecia y se retoma en el Renacimiento. Surge en este momento un modelo diferenciado del clásico, las formas de

la mujer se alargan, por ejemplo; la *Venus con Cupido* (1525) de Cranach, comienza así un nuevo ideal, una Venus que se afirma como objeto lascivo para la contemplación. Se impone este tipo de representaciones en todo el arte occidental, considerándose la primera la *Venus dormida* (1510) de Giorgione. Por otro lado, estas formas, convertidas en paisaje intemporal y la mujer en relación con la naturaleza desarrollada en la *Venus de Urbino* (1534) de Tiziano. Las representaciones de Venus y otras diosas de la mitología clásica son abundantes en la época, así como algunos temas del Antiguo Testamento. En estas obras la mujer muestra pasividad y brinda al espectador la posibilidad de actuar como “voyeur”, algunos de los temas más destacados son la casta Susana y Betsabé, que serán tratados por numerosos artistas. Por ejemplo, Tintoretto ha utilizado las escenas mitológicas para poder plasmar muchos desnudos femeninos, Susana y *los viejos*, (1555-1556), en el vemos una mujer con unas formas más femeninas menos estilizada y alargada y en el *El origen de la Vía Láctea*, (1575-1582), observamos una representación del desnudo femenino delantero y trasero en dos figuras femeninas.<sup>43</sup>



Fig.6. Tiziano, *La venus de Urbino*, 1538, óleo sobre lienzo, 165x119cm, (Galería Uffizi, Florencia, Italia).

<sup>43</sup> BORNAY.E., *Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998.

(Tomado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Venus\\_de\\_Urbino#/media/File:Tiziano\\_-\\_Venere\\_di\\_Urbino\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_de_Urbino#/media/File:Tiziano_-_Venere_di_Urbino_-_Google_Art_Project.jpg))

## **Barroco**

Introduciendo el cambio de época, una frase sobre las mujeres; “Muy buena, si despierta de sentido; muy buena, si está sana de locura; buena es con el gesto, no raída. Poco ofende encerrada en cueva oscura, más para mayor gloria del marido es buena cuando está en la sepultura”, Francisco de Quevedo.

El papel femenino como cuidadora de la casa y educadora de sus hijos, en especial de sus hijas a las que debía instruir en la socialización y en las tareas del hogar ya que no tenían fácil acceso a la educación reservada a hombres y altos estamentos. Será en esta época la belleza el mejor de los atributos femeninos y el más válido de cara a la sociedad. Con el desarrollo del siglo XVIII, se produce la incursión laboral de la mujer en las fábricas, producto de la naciente Revolución Industrial, en este espacio serán igualmente discriminadas recibiendo salarios más bajos y sufriendo acoso sexual.

En el arte, desde el siglo XVII se desarrolla en Europa, con especial énfasis en Italia y los países de la Reforma una multitud de representaciones pictóricas del Antiguo Testamento. La preferencia en la selección de los pasajes bíblicos a representar está muy ligada a los protagonizados por mujeres, cuyo papel en la Biblia es en la mayoría de los casos erótico o sádico. Además del tema barroco por excelencia de Adán y Eva en concreto en el pasaje de “La Tentación”. Al analizar la producción artística de esta época, se observa que, como en los siglos anteriores, es el hombre el intérprete del discurso artístico y el creador del arquetipo Eva-pecado tan recurrente en el arte y tan asumido por todos que fue difícil cuestionar la verdad de éstas. Algunos de los personajes bíblicos femeninos más representados en el arte son: *Judith*, en manuscritos de la época, por *Judith camino de Betulia* de Botticelli, Giorgione, realizado por una mujer encontramos, *Judith y Holofernes* de Artemisia Gentileschi, Rubens, Cavallino, J. van Eyck, L.Cranach entre muchos otros la harán protagonista de algunas de sus obras. Es la mujer fuerte por excelencia, la heroína que dado su coraje, ingenio y belleza dio muerte al enemigo de su pueblo. Esta figura se excluyó en los textos religiosos de tradición hebrea y judía. Por otro lado, *Betsabé*, esposa del rey David y madre del rey Salomón, considerada otra heroína, fue víctima de la posesión sexual de su marido. Su supuesto apático comportamiento según las escrituras no explica que sea considerada una de las mujeres

más famosas del Antiguo Testamento. En las obras que la sitúan como protagonista destacan, *Betsabé saliendo del baño*, H.Memling, o la obra *Betsabé* de Veronés o *Betsabé con la carta del rey David* de Rembrandt. En esta línea de representaciones artísticas de mujeres cuyas historias se relatan en la Biblia, destacan las figuras de *Dalila*, *Susana*, *Ester* y *Salomé*.<sup>44</sup>

En España no comienza la representación de desnudos hasta los siglos XVII y XVIII. Los que se encontraban en la Corte procedían de Italia. Siguiendo la tradición italiana encontramos las obras de Velázquez, *La Venus del espejo* (1647-1651), comienza así el desnudo en nuestro país. Es una representación mitológica de Venus, sin duda la figura más representada de la época, que se presenta como una mujer sensual y erótica. La obra es una alegoría de la belleza y la admiración de ésta a través del espejo. La mujer, representada como diosa está siendo observada, puede recordar a la escultura de *El Hermafrodita*, representación de un cuerpo con pechos de mujer y sexo masculino. El cuadro, realizado en su origen para el Marqués de Carpio, es símbolo de la explotación de la mujer en manos del hombre. Ésta es la razón de que fuera acuchillado en 1914 por una sufragista.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Ídem

<sup>45</sup> CALVO SERRALLER.F., “Introducción al desnudo” *El desnudo en el Museo del Prado*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, pp.9-13.



Fig. 7. Diego Velázquez, *La venus del espejo*, 1647-1651, óleo sobre lienzo, 122x177cm, (National Gallery, Londres, Reino Unido).

(Tomado de: <http://masdearte.com/especiales/la-venus-del-espejo-cuando-la-belleza-puede-con-el-amor/>)

En la primera mitad del siglo XVIII, se extienden los nuevos ideales femeninos y se incrementan las representaciones de mujeres reales desempeñando tareas cotidianas. Se abandona el ideal mencionado anteriormente de mujer heroína o santa, con la apariencia de la Virgen María. Es decir que comienza la pintura de género cuyo auge tendrá lugar en el siguiente siglo (XIX) como confirmación de la presencia femenina en otros ámbitos además del erótico. El matrimonio tendrá especial importancia en la pintura de género dieciochesca, siendo el fundamento en el que se asentará la sociedad burguesa, por medio de los matrimonios de conveniencia, prueba de ello, es la obra de Watteau *Capitulaciones de boda y baile campestre* (1711). La mujer de la obra es el “objeto del contrato” anteponiendo la tradición y costumbre a su propia felicidad. En forma de crítica hacia estos acuerdos destaca el arte de Goya, el que a través de *La Boda* (1792), defiende el matrimonio por amor presentando a la esposa como víctima del enlace organizado por los “hombres de su vida”, es decir su padre y esposo. Las representaciones de las mujeres ya

casadas se desarrollan a partir de sus papeles de madres y esposas ambas “amas del hogar”, a raíz de la crítica de la ilustración de las mujeres libertinas.<sup>46</sup>

## 2.5. Edad Contemporánea

### Siglo XIX

Se mantiene en este siglo la línea desigual anterior, estando las mujeres discriminadas política, económica, jurídica y educativamente. Todavía dependen de una figura masculina, de la que están en condición de subordinación y que solía ser la del padre o el esposo. Una frase definitoria del momento la encontramos el proyecto de Ley de Marechal en 1801, muy influida por la etapa anterior, “la Razón quiere que las mujeres que se obstinen en escribir libros no se les permita tener hijos”. La mujer sigue aislada de la cultura y recluida en el hogar como núcleo de éste.

La ideología burguesa se consolida en este siglo y con ella vendrá la clara división del espacio, el público para los hombres y el privado para las mujeres. La mentalidad de las clases medias tras los procesos de industrialización con respecto al rol de la mujer continúa siendo el de madre, esposa e hija.

Hacia el año 1800 Goya pintó *La Maja Desnuda* y *La Maja Vestida*, considerada la primera una provocación sexual, la mujer representada deja de ser una diosa. Es simplemente el cuerpo desnudo de una mujer, alejado de connotaciones religiosas o mitológicas. Goya se caracteriza por pintar a la mujer con naturalidad, no sigue el ideal del cuerpo femenino anterior, además de retratar a mujeres tanto de la clase alta como del pueblo, jóvenes o mayores.

En Inglaterra, durante el período victoriano hará que, aunque se mantenga la alta valoración académica de la pintura de historia, comience a ganar importancia la llamada “pintura doméstica” con inspiración de la pintura costumbrista holandesa. Se tiende pues en esta pintura a la regulación de las identidades de género. Como ejemplo el tríptico de Hicks, *La misión de la mujer* (1863), cada parte de la obra define cómo se intuye en el título la tarea de la mujer para con los hombres, son: “Guía de los niños”, “Compañera de los hombres” y “Consuelo de la vejez”. Son los tres roles que se le adjudican como mujer, para cumplir con el estereotipo tradicionalmente burgués de mujer como “ángel del

---

<sup>46</sup> CASAS VIVES.F., “La imagen de la mujer a través del arte. El ideal de mujer en los siglos XVIII y XIX” Vasconia: Cuadernos de historia, 35, 2006, pp. 103-117.



hogar”, pero que se dará también en las clases bajas. El arte de la época mostrará también la división entre la “mujer entregada”, la madre, y la “mujer infame” la adúltera, símbolo de peligro y contaminación física y moral. Un ejemplo de lo mencionado es la obra de Rosetti, *Hallada*, (o *Encontrada*) (1865-1869).<sup>47</sup>

Se desarrollan numerosas corrientes pictóricas encuadradas en el siglo XIX, entre ellas el Realismo cuyo principal representante es Coubert con su obra *El estudio del Artista* (1855), donde la mujer es el punto central de la obra, actuando como modelo. Aparece desnuda y rodeada de un grupo de gente corriente, la mayoría hombres, aunque entre ellos destaca otra mujer, en este caso dando de mamar a un bebé. Otra de sus obras a destacar, dado el protagonismo femenino en ella, es *El origen del mundo*, (1866), en la que aparece el torso reclinado de una mujer desnuda con las piernas abiertas y en primer plano sus genitales. Este artista trata el cuerpo femenino como un paisaje, no es una imagen erótica sino mística. Representa el espacio interno del cuerpo femenino, fuente de nueva vida que se opone a lo externo que es la mirada masculina y el objeto de deseo del hombre.<sup>48</sup>



Fig.8. Gustave Courbet, *El origen del mundo*, 1866, óleo sobre lienzo, 46x55cm, (Museo de Orsay, París, Francia).

(Tomado de: <https://tribunafeminista.elplural.com/2018/02/lorigine-du-monde-de-gustave-courbet/>)

Entre el Realismo y el Impresionismo se sitúa Manet, entre cuyas obras están: *Desayuno sobre la Hierba* (1863), donde aparece un grupo de dos hombres vestidos y dos mujeres

<sup>47</sup> MAYAYO.P., *Historias de Mujeres, Historias del Arte*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2003, pp.100-115.

<sup>48</sup> THOMPSON.J., *Cómo leer la pintura moderna. Entender y disfrutar los maestros modernos de Courbet a Warhol*, Ediciones Electa, Barcelona, 2006, pp. 8-9 y pp. 22-23.



desnudas. La modelo que posa para esta obra es Victorine Meurent, musa también para la obra *Olympia* <sup>49</sup>(1863), aunque parece que se exhibe con descaro, la mirada posee un gesto de desafío moral hacia el espectador. La mujer es representada como si fuese una cortesana, objeto de admiración, prueba de ello son las flores que recibe de un “agradecido” caballero. La obra se consideró escandalosa por representar el desnudo de una mujer sin justificación mitológica o religiosa. <sup>50</sup>



Fig.9. Édouard Manet, *Olympia*, 1863, óleo sobre lienzo, 90x103.5 cm, (Museo de Orsay, Paris, Francia).

(Tomado de: <https://historia-arte.com/obras/olympia-de-manet>)

A través de las obras que realiza a partir de 1870, Edgar Degas, se puede estudiar el comportamiento de las mujeres de una extracción social más baja, su modo de vestir y ambiente social, en *Mujer planchando* (1873), *En un café* (1875-1876) o *Lavanderas llevando la colada a la ciudad* (1876-1878). Finalizando el período, Edvard Munch realizó *Diarios literarios* (1899-1900), que es una contraposición de lo espiritual y lo carnal, el deseo sexual masculino frente al femenino. En la obra diferencia varias identidades femeninas que se oponen, una mujer joven de blanco se “metamorfosea” en

<sup>49</sup> LITVAK.L., “De la maja a las majas” *El desnudo en el Museo del Prado*, Fundación Amigos del Prado, Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, pp. 331-335.

<sup>50</sup> Ídem pp.16-17.

su antagónica figura, una mujer mayor y arrugada, todo ello es causa de la ausencia de un hombre, de un amor.<sup>51</sup>

Por lo general es un período de estereotipos hacia la mujer, relacionándola con la naturaleza o desarrollando el motivo del pintor y la modelo. Es un momento de crítica hacia la burguesía por medio del arte, sin embargo, no lo fue hacia la opresión sexual de las mujeres, de la que colaboraron muchos artistas.<sup>52</sup>

Por último, hago mención del comienzo de las reivindicaciones feministas en este período, aunque el auge del movimiento tiene lugar en el siguiente siglo, en éste se sitúa el comienzo. A medida que el movimiento crece se verán cambios en los modelos iconográficos. Las sufragistas serán ridiculizadas y caricaturizadas, representadas como mujeres que rechazan su feminidad, sin curvas, puesto que se consideran mujeres que no poseen un cuerpo preparado para la maternidad. La lucha por sus derechos es vista por los hombres como un deseo de entrar en su mundo, en el mundo masculino. Por ello serán retratadas con arrugas y gesto de enfado. Son mujeres “masculinizadas” que al dedicarse a esta lucha pierden los encantos que caracterizan a una mujer. Proliferan los desnudos femeninos como reacción a la naciente causa feminista, destacando las obras de Renoir, quien representa a la mujer dentro de un ambiente paradisiaco en oposición a las nuevas demandas de igualdad, entre ellos el *Gran Desnudo* (1907). Este autor llegó a tildar a la mujer artista de “ridícula”<sup>53</sup>

## **Siglo XX**

Los ideales femeninos de “ángel del hogar”, “ama del hogar” y una definición del momento “enfermera del hogar”, en los que eran instruidas a través de panfletos, continúa estando muy arraigado en la primera mitad del siglo XX. Esta visión no era compatible con la modernización que estaba teniendo lugar en la época. En esta línea se mantuvo también la Iglesia, quien asignó como misión “disciplinar” al esposo y educar a los hijos. Las mujeres de las élites urbanas no sólo debían cumplir estas tareas en sus propios hogares, sino que debían convertirse en “misioneras sociales” que se encargaran de moralizar a las mujeres y a los niños de los sectores pobres. Estas actividades permitieron a las mujeres de los sectores pudientes trascender el espacio doméstico y tener papel

---

<sup>51</sup> Ídem pp. 50-90.

<sup>52</sup> MAYAYO.P., *Historias de Mujeres, Historias del Arte*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2003, pp.28-33.

<sup>53</sup> ROLDÁN.M.J., *Eso no estaba en mi libro de Historia del Arte*, Editorial Almuzara, Córdoba, 2017

destacado en sus respectivas localidades. A medida que avanzaba el siglo y los procesos de modernización, la mujer ocupó cada vez con mayor insistencia nuevos espacios dentro del conjunto de la sociedad.<sup>54</sup>

El inicio de los primeros movimientos de emancipación de la mujer y la lucha sufragista, se darán en paralelo al desarrollo del siglo XX, se sentarán así las bases hacia lo que será, en los años setenta y ochenta, la presencia activa de la mujer en el arte. Sin embargo, a pesar de la creciente liberación y emancipación femenina, muchos artistas de vanguardia caerán en la consideración de la mujer como “lienzo” y que, como tal hay que conquistarlo y dominarlo.<sup>55</sup>

Las vanguardias tendrán como temática recurrente el cuerpo femenino, la figura de la mujer es ahora objeto de estudio además de objeto artístico. Pretenden conseguir una variación en la manera de mirar el arte y deja de preocuparse por obtener deleite o belleza a partir de éste.<sup>56</sup>

La representación de la mujer fue asociada con el sexo, además de ser un objeto de deseo sexual pasó a ser considerada una activa participante en él. Se desarrolla entonces la visión de la mujer como “femme fatale”. Dichas temáticas tendrán presencia tanto en el ámbito pictórico como en las artes que comienzan a surgir, una de éstas y de manera imparable será la fotografía.<sup>57</sup>

Muchos son los autores y las obras que se pueden destacar en lo referente a la representación femenina en el arte del siglo XX, por ello, al igual que en los períodos mencionados con anterioridad seleccionaré algunos autores y las obras que en la línea del tema a tratar más se ajusten al objetivo del presente trabajo. En la línea de las mencionadas “femme fatale”, *Judith y Holofernes* (1901) no es representada como una heroína, sino como una mujer que a través de su atracción sexual lleva a los hombres a la muerte, del pintor simbolista, Gustav Klimt. Frente a la encorsetada sociedad victoriana su obra *Dánae* (1907) mantiene la continuidad en las representaciones mitológicas de las mujeres,

---

<sup>54</sup> CÁRDENAS REYES.C., “Cambios en la vida femenina durante la primera mitad del siglo XX”, Credencial de Historia N°68, en Banerpcultural, Red Cultural del Banco de la República en Colombia.

<sup>55</sup> SOSA SÁNCHEZ.R., “La construcción cultural de la identidad femenina: las artistas en el periodo de entreguerras”, Revista Nomadías, N°18, Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp.9-18.

<sup>56</sup> BOZAL.V., “Sobre el tratamiento de la mujer en los inicios del siglo XX y las primeras vanguardias”, Mujeres, *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del mundo contemporáneo*, Visor, Madrid, 1991, pp. 61-97.

<sup>57</sup> PASCUAL MOLINA.J.F., “Una aproximación a la imagen de la mujer en el arte español” en *Ogigia*. Revista electrónica de estudios hispánicos, N°1, 2007, pp.75-98.

en este caso el mito de Dánae, muy representado a lo largo de la historia por artistas como Tiziano, Tintoretto o Rembrandt. Otra de sus obras *Peces dorados* (1907), como respuesta a las críticas que recibió que le acusaron de pornógrafo.<sup>58</sup>



Fig.10. Gustav Klimt, *Dánae*, 1907, óleo y oro sobre lienzo, 77cmx83cm, (Leopold Museum, Viena, Austria).

(Tomada de: <https://historia-arte.com/obras/danae-de-klimt>)

La cuestión del “voyerismo” explotada en las obras de Pierre Bonnard, *Mujer inclinada* (1907), que en caso de este artista tenía unos matices sexuales que se potencian al representar a la mujer sin mirar al espectador. En el cubismo, Picasso con las *Señoritas de Avignon* (1907)<sup>59</sup> y previamente en la etapa rosa, *El Harén* (1906), son un grupo de prostitutas, rol a rechazar, en detrimento de la buena visión de las mujeres, madres, vírgenes. Como retratos representantes de los estados de ánimo de la mujer amada, Amedeo Modigliani, con *Retrato de Jeanne Hébuterne* (1918-1919). En esta línea años más tarde, el retrato de Edward Hopper, *Habitación de hotel* (1931), una mujer leyendo

<sup>58</sup> CALVO SANTOS.M., “Gustav Klimt” en HA!, <https://historia-arte.com/>.

<sup>59</sup> BOZAL V., “Las “señoritas” de Picasso”, *Mujeres pintadas: La imagen femenina en el arte español de fin de siglo (1890-1914)*, Fundación Cultural Mapfre, Madrid, 2003, pp. 78-92.

sobre el borde de la cama de un hotel, una obra con una gran carga psicológica. Representando una imagen desconocida y radical de las mujeres se encuentra Fernand Léger, quien en su obra *Tres mujeres (El gran almuerzo)* (1921), enfatiza y mecaniza los atributos femeninos, se supone que plantea una nueva igualdad en el género, que está en proceso de constituirse, además de poseer una importante carga política. Otro ejemplo español, Salvador Dalí, personificó en su mujer, Gala, a través de distintas facetas, a la Virgen María, Leda, como objeto de deseo y como deseadora. No se puede hablar de un ideal daliniano de mujer o su ideal de feminidad ya que solo se centró en Gala. Siguiendo las proporciones de las figuras de la pintura antigua encontramos el ejemplo de *El gran masturbador* (1929).<sup>60</sup>



Fig.11. Fernand Léger, *Tres mujeres*, 1921, óleo sobre lienzo, 181x251cm, (MoMa, New York, Estados Unidos).

(Tomado de: <https://historia-arte.com/obras/tres-mujeres-de-leger>)

Aunque trataré con más detenimiento el arte creado por las mujeres, desarrollaré unos ejemplos a modo de introducción de lo que será el siguiente bloque, “La mujer artista”.

<sup>60</sup> THOMPSON.J., *Cómo leer la pintura moderna. Entender y disfrutar los maestros modernos de Courbet a Warhol*, Ediciones Electa, Barcelona, 2006, pp.69-86.

Es Frida Kahlo, un buen ejemplo a través de *El Hospital Henry Ford* (1932), una obra en la que se representa a ella misma entre dos mundos, el moderno y el antiguo, sobre una cama de un hospital alejada de su hogar y desconsolada por sus varios abortos. Se va cerrando este período, con la serie de Willem Kooning, *Mujer (I-IV)* (1950-1952), se cree que representó a la mujer como la causante de los temores sexuales más profundos del hombre o bien representó una especie de arquetipo femenino primitivo. En el mismo año Jean Dubuffet inicia también una serie de pinturas con protagonismo femenino, *Cuerpo de dama* (1950). Para acabar, *Marilyn Monroe* (1964) de Andy Warhol, quien pronosticó una comercialización de la vida de la protagonista tras su muerte. Plasma la pérdida de afectividad en una Marilyn mercantilizada y transformada en su propia imagen.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Ídem, pp. 96-120.



### 3. La mujer artista

Desde los primeros asentamientos humanos complejos, la separación por sexos estuvo presente, de manera que los hombres dadas sus condiciones biológicas se dedicaban a la caza o la guerra y las mujeres a tareas relacionadas con los cuidados, hijos, casa, alimentación. Relegadas a dichas tareas era difícil el acceso de mujeres a ámbitos sociales o profesionales más elevados, entre ellos, el arte. No será hasta la época contemporánea cuando las mujeres comenzarán de manera imparable a emanciparse de sus roles tradicionales impuestos a lo largo de la historia por una sociedad gobernada por hombres y legislada por sus leyes.<sup>62</sup>

Tras las consideraciones anteriores de lo que ha sido la mujer en la representación artística y la probada mayoría de varones artistas, ahora cambiaré el prisma, otorgándole el poder de creadoras de arte a las mujeres.

Como el presente trabajo deja muestra, a lo largo de la historia ha sido significativa la ausencia de mujeres artistas. Una de las principales paradojas de la relación mujer-creación artística en la cultura occidental es “La hipervisibilidad de la mujer como “objeto” de representación y su invisibilidad como “sujeto creador”. Es la mujer la gran protagonista de las obras artísticas como musas, modelos o amantes, sin embargo, ocupan un papel antagónico como artistas.<sup>63</sup>

Una materialización de esta idea, de la mano del activismo neoyorquino de finales del siglo XX, es la obra de Guerrilla Girls, *Do woman have to be naked to get into the Met. Museum, (¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan?)* (1989), cuando manifiestan que sólo el 5 % de obras del Metropolitan estaban hechas por mujeres, siendo ellas las protagonistas del 85 % de obras de desnudos. Realizan una parodia de *La gran odalisca* (1841) de Ingres, símbolo de “mujer florero”.

---

<sup>62</sup> COMBALÍA DEXEUS. V., “Mujeres artistas. Un fenómeno imparable” *Amazonas con pincel. Vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI.*, Ediciones Destino, Barcelona, 2006, pp.11-20.

<sup>63</sup> MAYAYO.P., *Historias de Mujeres, Historias del Arte*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2003, pp.20-24.



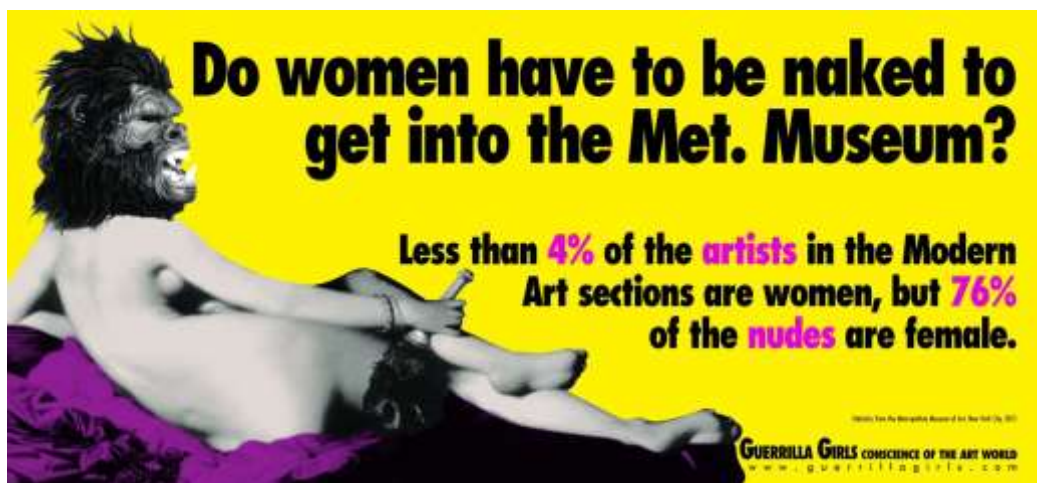


Fig.12. Guerrilla Girls, *Do woman have to be naked to get in to the Met. Museum?*, 1989, 28x71cm, (Tate Modern, Londres, Reino Unido).

(Tomado de: <https://historia-arte.com/obras/tienen-que-estar-desnudas-las-mujeres-para-entrar-en-el-met>)

La ausencia no se debe a la carencia de talento artístico de las mujeres, sino a todo un conjunto de factores institucionales y sociales causantes de que el talento femenino no se dé libremente. Para conseguir un desarrollo artístico igualitario, la concepción del artista como genio autosuficiente con libertad creadora, debe ser eliminada, ya que no fue así y durante la historia el arte estuvo sometido a los sistemas de enseñanza, mecenas o discursos críticos imperantes de cada época.<sup>64</sup>

Una vez superada la barrera que suponía la entrada de las mujeres en los talleres o academias de arte, dentro de ellos sufrieron restricciones y limitaciones. La formación de las mujeres artistas estuvo llena de limitaciones. Durante el Renacimiento y hasta el siglo XIX el estudio del desnudo femenino estuvo vetado para las mujeres, aunque para los hombres representaba un estadio fundamental. Además de estar prohibido (para las mujeres) hasta finales del siglo XIX contar con modelos desnudos, masculinos o femeninos en las academias o talleres.<sup>65</sup>

<sup>64</sup> NOCHLIN.L., “Why Have There Been No Great Women Artist?”, *Women, Art and Power and Other Essays*, Thames and Hudson, Londres, 1989, pp.145-177.

<sup>65</sup> Ídem, pp. 15-152.

Excluidas de la representación del desnudo y ante la incapacidad, por tanto, de trabajar la pintura histórica o la mitológica, se verán en la obligación de dedicarse a otros géneros considerados “menores”, como el retrato, paisajes o naturaleza muerta.<sup>66</sup>

Estas restricciones impuestas a las mujeres, además de, significar la discriminación profesional, indicaba la sexualización de los propios géneros artísticos. Hasta el Renacimiento la participación femenina es, prácticamente inexistente si bien destacan algunas tareas artísticas menores, así como algunas mujeres que desde los primeros tiempos se ocuparon de ellas, por supuesto en minoría y con dificultades. En la Antigüedad, Plinio el Viejo (23-79 d.C.), menciona a seis mujeres artistas en su obra *Historia Naturalis*, aunque los datos no son fiables. Tendremos que esperar a la Edad Media con la participación de mujeres en las tareas de bordado y fabricación de tapices. Aparece en este momento el Tapiz de Bayeux, siglo XI, atribuido a la Reina Matilde. En la Alta Edad Media, copiaron e iluminaron manuscritos, como el *Beato del Apocalipsis*, firmado por una mujer llamada Ende, que ya en esa época se identifica a sí misma como pintora.<sup>67</sup>

### **3.1. Edad Moderna**

En el Renacimiento, la figura del artista cambia y tras reivindicar su papel, la arquitectura, pintura y escultura, dejan de ser oficios mecánicos para ser consideradas artes liberales. La consolidación de la visión del artista va acompañada de un cambio de actitud hacia la educación femenina. Se debe en gran medida a la obra de Castiglione, *El Cortesano*, que retrata a la mujer ideal renacentista como una apasionada lectora, culta y cultivada en artes.<sup>68</sup>

#### **Sofonisba Anguissola (1532/35 – 1625)**

Se le atribuyen casi una cincuentena de obras y el mérito de ser la primera artista del Renacimiento que alcanzó fama y éxito a nivel internacional. A diferencia de la mayoría de las mujeres pintoras de la época, ella no era hija de artista. Nació en el seno de una familia noble de Cremona. A partir de 1528 el Tratado de Castiglione el Cortesano influyó en las cortes de las monarquías de la época y en el siglo XVI se publicaron alrededor de

---

<sup>66</sup> Íbidem, pp. 159.

<sup>67</sup> MAYAYO.P., *Historias de Mujeres, Historias del Arte*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2003, pp.24-26.

<sup>68</sup> Ídem, pp. 30

30. Ediciones de este tratado sobre maneras y comportamientos cortesanos que contribuyó al reconocimiento artístico de la mujer en el Renacimiento porque describía que la mujer ideal debía tener una perfecta educación y cultivar las artes. Su padre, Amilcare proporcionó una completa educación a todos sus hijos sin distinción de sexos y se encargó de enviar dibujos de su hija Sofonisba a Michel Angelo para que éste ejerciese una labor crítica sobre el trabajo de su hija.

Entre los años 1546 y 1549 se formará con el pintor manierista Bernardino Campi (especializado en retratos y temas religiosos) y luego con Bernardino Gati, que procedía del círculo de Correggio de Parma.<sup>69</sup>

La primera obra conocida de Sofonisba es un *Autorretrato* (Viena, 1554) y se conservan nueve cuadros firmados y fechados anteriores a 1560 y otros 23 se le atribuyen. La obra de su primera etapa está compuesta en su mayoría por autorretratos y retratos de miembros de su familia alabando dicha producción el biógrafo de los grandes artistas Vasari, que elogió el óleo titulado *Tres hermanas jugando al ajedrez* (1555). Destacó como retratista, género en el que tuvo mucha demanda, incluso entre las Cortes europeas: fue invitada a la corte madrileña como dama de honor por el rey Felipe II, quedándose en España 10 años de los que sólo se conserva un *Autorretrato* (1561), aunque se le atribuyen obras como el retrato de Felipe II o el de la reina Isabel de Valois. El foco de importancia de sus retratos es la mirada como aportación psicológica además del refinamiento en las poses de sus retratados. Las pinturas de temática religiosa son escasas como *La Consagración de la Virgen*.<sup>70</sup>

En 1570 regresa a Italia para casarse y tras el fallecimiento de su marido contrae nupcias nuevamente. Al final de su vida conoce al pintor flamenco Anton Van Dyck, que la retrata, al parecer influenciado por sus sabios conocimientos y consejos.

---

<sup>69</sup> COMBALÍA DEXEUS. V., “El Renacimiento. Siglos XVI-XVII” *Amazonas con pincel. Vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI.*, Ediciones Destino, Barcelona, 2006, pp.20-23.

<sup>70</sup> KUSCHE.M., “Más retratos de Sofonisba Anguissola” *In Sapientia Libertis. Escritos en homenaje al profesor, Alfonso E. Pérez Sánchez*, Miguel Zumaga Miranda (dir), Museo Nacional Del Prado, Madrid – Sevilla, 2007, pp. 182-190.



Fig.13. Sofonisba Anguissola, *Tres hermanas jugando al ajedrez*, 1555, óleo sobre lienzo, 72x97cm, (Museo Narowode, Polonia).

(Tomado de: <http://www.elcuadrodeldia.com/post/109961577763/sofonisba-anguissola-las-hermanas-de-la-artista>)

### **Lavinia Fontana (1552 - 1614)**

Su carrera como artista estuvo marcada por dos circunstancias que la beneficiaron: nació en Bolonia, ciudad en la que se permitía el acceso de la mujer a la universidad y donde la dedicación profesional de la mujer era un hecho aceptado. Además, era la hija de Prospero Fontana, artista y profesor de pintura que había trabajado en Roma y Florencia. En Bolonia, sólo en artes plásticas se establecieron 23 pintoras entre los siglos XVI y XVII. En 1577 Lavinia se casó con un alumno de su padre, Gian Paolo Zappi, que dejó su carrera profesional para ayudar a su mujer en el ámbito artístico y ocuparse del doméstico, hecho nada corriente en la época. Todos estos hechos la convirtieron en una pintora reconocida que representó temas muy diversos: destacó por sus retratos preciosistas de la nobleza boloñesa (*Retrato de la Dama de la casa Ruina* y *Retrato de Constanza Alidosi*) aunque es más conocida por su obra religiosa, realizando gran número de encargos públicos como *Cristo muerto con ángeles* (1576).

En 1589 Lavinia fue invitada por la corte española para pintar un retablo en El Escorial, la Sagrada Familia con San Juan Bautista niño, una de sus obras religiosas más destacadas que sirve de homenaje al estilo pictórico del último Renacimiento, el manierismo. Los biógrafos de Lavinia se refieren a ella como a una pintora palatina del papa Gregorio XIII, que la animó a trasladarse a Roma, aunque no lo haría hasta el papado de Clemente VIII (1603). La primera obra religiosa realmente importante es *Visión de San Juan Jacinto* (1599-1600) en Santa Sabina. En Roma realizó numerosas obras religiosas y retratos. También obras de temática histórica como *La visita de la reina de Saba* donde destacan la riqueza de los ropajes femeninos y la delicadeza de los rostros en contraste con figuras toscas y un paisaje. Otra obra muy conocida de Lavinia es el *Retrato de La familia Gozzadini* (1584) en el que refleja la personalidad y la jerarquía social de los hombres y la belleza de las mujeres cuyos ropajes y joyas plasma con lujo de detalles, sorprende la representación de las manos en el centro del lienzo: una mano femenina acaricia un perrito, la del padre agarra con firmeza el brazo de su hija menor en un gesto de control y autoridad.<sup>71</sup>

Se conservan 135 obras datadas de Lavinia Fontana, algunas de ellas de tamaño natural. También pintó desnudos masculinos y femeninos, pero nunca pintó un fresco, considerado entonces el medio ideal para que un artista italiano demostrara su talento. Fue admitida en la Academia Romana y tres años antes de su muerte, en 1611, se creó la Medalla Lavinia Fontana que premiaba a los mejores retratistas de la época<sup>72</sup>.

Comienza el Barroco y entre los siglos XVII y XVIII, un nuevo cambio en la consideración del artista llega con la fundación de las academias oficiales de arte, eran centros de formación y exhibición pública. Las academias permitieron la entrada de mujeres, pero nunca con equidad y no tendrán los mismos privilegios que los varones. En año 1770 se restringió a cuatro el número de mujeres en L' Académie Royale.

---

<sup>71</sup> MAYAYO.P., *Historias de Mujeres, Historias del Arte*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2003, pp.38-42.

<sup>72</sup> “Lavinia Fontana” Virtual Uffizzi Galery (<https://www.virtualuffizzi.com/es/lavinia-fontana.html>)



Fig.14. Lavinia Fontana, *Retrato de la familia Gozzadini*, 1584, óleo sobre lienzo, (Pinacoteca Nacional de Bolonia, Bolonia).

(Tomado de: <http://arte-visitadora.blogspot.com/search/label/Pintura%20siglo%20XVI>)

### **Artemisia Gentileschi (1593 - 1652/53)**

Es la pintora más popular del Barroco, tal vez porque las dramáticas circunstancias de su vida le han conferido un aura romántica y la han convertido en un icono del arte realizado por las mujeres. Fue una de las principales propagadoras del estilo de Caravaggio en ciudades como Nápoles, Florencia y Génova. Artemisia nació en Roma. Era la hija mayor del pintor Orazio Gentileschi, seguidor de Caravaggio. Orazio se ocupó de la formación de Artemisia hasta que contrató como tutor al pintor Agostino Tassi. Así, la primera obra de Artemisia es *Susana y los viejos* (1610) en la que Susana está sentada en unos escalones frente a un muro bajo en el que se apoyan dos viejos mirones cuyos cuerpos trazan la forma de una montaña mientras susurran procacidades a la joven. La innovación consiste en que Artemisia coloca a la mujer muy cerca, ocupando casi la mitad izquierda del lienzo y desviando la mirada del espectador hacia el centro, hacia los viejos. En 1612 Agostino Tassi fue acusado por Orazio Gentileschi de violar a Artemisia, que entonces contaba 19

años y del robo de unos cuadros. El juicio duró cinco meses y Artemisia fue torturada para verificar su testimonio. Tassi fue absuelto de sus cargos y el proceso marcó emocional y psicológicamente a Artemisia que se casó apresuradamente, un mes después del juicio con el rico florentino Antonio di Vincenzo Stiattesi, seguramente para evitar el escándalo, aunque se le adjudicó una reputación sexual licenciosa para el resto de su vida. Se trasladó con su marido a Florencia, donde nació su hija Palerma que también sería pintora.<sup>73</sup>

Artemisia adquirió gran notoriedad en Florencia, estudió en la Accademia del Disegno y fue una de las artistas encargadas de decorar la Accademia Buonarroti. Este periodo florentino concluyó en 1620. También realizó trabajos en Génova y Nápoles, aunque fue en Roma donde adquirió gran notoriedad con obras como *Judith y su sirvienta* (primera versión de 1618). Sus obras más célebres son las del ciclo dedicado a Judith: *Judith decapitando a Holofernes* (1652-1653) que representa con realismo el instante en que la heroína decapita al general sirio. El lienzo se interpreta como una venganza de Artemisia contra el sexo opuesto, fruto de la humillación que sufrió al ser violada. La obra gozó de considerable fama en su época, realizando varias versiones de diferentes tamaños. Es una escena inusual en la pintura barroca y hoy está considerada como un símbolo del poder femenino. En 1630 Artemisia se estableció en Nápoles donde vivió hasta su muerte. En esta ciudad recibió numerosos encargos públicos para realizar obras religiosas, pero no le interesaban tanto como sus obras sobre los mitos de Judith o Susana. Su óleo El nacimiento de San Juan Bautista (1633-1635) fue exportado a España por el pintor Massimo Stanzione junto a otras escenas de la vida de San Juan. La relación de Artemisia con su marido se fue deteriorando, pero no así con su padre. En la década de 1630 Orazio Gentileschi estaba en Inglaterra realizando importantes encargos para el rey Carlos I y Artemisia viajó a este país para ayudar a su padre, realizando nueve pinturas en el techo de la Casa de la Reina en Greenwich. Permaneció en Inglaterra hasta después de la muerte de su padre en 1639. De esta época es su célebre Autorretrato como la Alegoría de la Pintura, una obra de gran modernidad. Artemisia volvió a Nápoles tras su estancia en Inglaterra para continuar con su serie de Mujeres del Antiguo Testamento (como Esther y Asuero). En su última etapa se distanció del estilo naturalista de Caravaggio y se acercó al incipiente y etéreo clasicismo que se iba asentando (en *David y Betsabé*, las figuras

---

<sup>73</sup>CROPPER.E., “Artemisia Gentileschi, la pintora” *La mujer barroca*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, pp. 189-212.



son más estilizadas y su porte más aristocrático, envueltas por el paisaje). Esto se interpreta como un reflejo de la paz espiritual que vivió en esta época de su vida.<sup>74</sup>

Se han publicado unas veinte cartas de Artemisia a don Antonio Ruffo en las que muestra una fuerte personalidad: reclama sus honorarios y se autoafirma: “Esto le mostrará a su Señoría lo que una mujer puede llegar a hacer” ... toda una declaración de feminismo que ha llevado a hablar de ella como la primera mujer feminista de la historia.<sup>75</sup>



Fig.15. Artemisia Gentileschi, *Judith decapitando a Holofernes*, 1620, óleo sobre lienzo, 199x162.5cm, (Galeria Uffizi, Florencia, Italia).

(Tomado de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Judit\\_decapitando\\_a\\_Holofernes\\_\(Gentileschi,\\_Florencia\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Judit_decapitando_a_Holofernes_(Gentileschi,_Florencia)))

---

<sup>74</sup> Ídem

<sup>75</sup> MUÑIZ MUÑIZ.M. (trad) Artemisia Gentileschi. *Cartas precedidas de las Actas del proceso por estupro*, Cátedra. Cuadernos de Arte, Madrid,2016.



### Judith Leyster (1609 – 1660)

Es otra excepción en el panorama artístico de su época al no ser hija de un pintor, pero su padre era un adinerado cervecero holandés, lo que facilitó su dedicación a la pintura profesional. Discípula de Frans Hals pero también creadora con voz propia que destaca por la variedad temática de sus obras y por su virtuosismo técnico. Otro pintor influyente en su obra es Caravaggio. Sus lienzos se caracterizan por fuertes claroscuros y por efectos como el de la luz de una vela: *Chico con una copa de vino* y *Los caballeros alegres* (El último sorbo). Otros rasgos definitorios de sus pinturas son la incidencia de la luz sobre las figuras y los objetos, conseguida con pinceladas blancas, anchas y enérgicas y la inclusión de objetos y figuras de perfil como en *El alegre bebedor* (1629), expuesta en el Rijksmuseum de Amsterdam.<sup>76</sup>

Fue una de las primeras pintoras en realizar escenas domésticas en la Holanda del siglo XVII, género que alcanzaría su esplendor hacia 1650 con Nicolaes Maer, seguidor de Rembrandt, y Pieter de Hooch. Su obra *La proposición* (1631) es una de las más originales en este género porque refleja los conceptos de virtud doméstica y de sexualidad: una mujer abstraída en la costura hace caso omiso de la proposición económica de un interesado caballero. En 1636 Judith se casó con el pintor Jan Molenaer con quien tuvo tres hijos. Trasladaron su residencia a Amsterdam, tal vez en busca de clientes entre la burguesía de la ciudad. Allí conocieron a Rembrandt. Pero la dedicación de Judith a la pintura fue disminuyendo, claro ejemplo de cómo la maternidad afecta a la carrera de las pintoras. De los años posteriores sólo se conservan dos ilustraciones de tulipanes y un retrato de escasa calidad, quizá porque la artista decidió colaborar en las obras de su marido. En los últimos años de su carrera podría haberse dedicado a pintar bodegones ya que se conservan diez lienzos de pájaros y flores.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> ROSENBERG.K., “A Career Woman’s Short but Sweet Career in the 17th Century”, The New York Times, Art & Design, Art Review, Judith Leyster 1609-1690, New York, 2009.

<sup>77</sup> COMBALÍA DEXEUS. V., “El Renacimiento. Siglos XVI-XVII” *Amazonas con pincel. Vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI.*, Ediciones Destino, Barcelona, 2006, pp. 40-45.



Fig.16. Judith Leyster, *La proposición*, 1631, óleo sobre tabla, 31x24cm, (Mauritshuis, La Haya).

(Tomado de: <https://deplatayexacto.com/2013/06/27/la-proposicion-la-oferta-rechazada-judith-leyster-1631/>)

Dentro del Neoclasicismo, destacan Angelica Kauffman, Élisabeth Vigée – Lebrun, Rosalba Carriera.

### **Angelica Kauffman (1741 – 1807)**

Hija de un pintor itinerante del Tirol especializado en murales eclesiásticos y en retratos. Angelica pasó su juventud viajando por el norte de Italia, Suiza y Austria junto a su padre y maestro al que ayudaba en la decoración de iglesias. A los quince años empezó a recibir numerosos encargos de retratos que realizaba de forma independiente. También cultivó la música y aprendió a tocar numerosos instrumentos y a cantar, pero también le gustaba el dibujo, decidiéndose por la pintura. Continuó viajando con su padre y en 1762 llegaron a Florencia donde Angelica conoció a varios artistas influidos por el emergente estilo neoclasicista como Benjamin West y Johann Friedrich Reiffentein. En Roma conocería a Pompeo Batoni, Gavin Hamilton y Nathaniel Dance. Estudió perspectiva con Piranesi y

realizó su obra *Penélope, Baco y Ariadna*. En 1765 fue elegida miembro de la Accademia de San Luca de Roma viajando por trabajo a Bolonia, Parma y Venecia, donde conoció a lady Wentworth, esposa del embajador inglés en Venecia quien la invitó a acompañarla a Londres (1766). Allí fue comparada con Rubens y Van Dyck y la familia real y la aristocracia le hicieron numerosos encargos. En un año ganó tanto dinero que le permitió comprarse una casa en Golden Square, donde invitó a su padre que se retiró y se dedicó a gestionar las finanzas de su hija.<sup>78</sup>

Fue elegida miembro de la British Royal Academy, una institución compuesta por 34 hombres y sólo dos mujeres (una de ellas Angelica y la otra Mary Moser, una pintora de flores). En su etapa inglesa Angelica se dedicó sobre todo a los retratos pues las pinturas históricas no despertaban interés entre sus clientes, *La tristeza de Telémaco y Plinio el Joven y su madre en Miseno, 79 a.C.* Aunque trabajó la alegoría en muchos de sus retratos para acercarlos a la pintura histórica como *La duquesa de Richmond*, *La marquesa Townshend y su hijo*, *La duquesa de Brunswick o Frances Hoare*. Otra de sus fuentes de ingresos fue el diseño de pequeños conjuntos decorativos para el interior de viviendas de arquitectura neoclásica, asociando a Angelica con Robert Adam, arquitecto de moda en Inglaterra. Su proyecto más famoso es el que realizó para la Royal Academy consistente en cuatro grandes óvalos para el Salón de lectura titulados *Color, dibujo, Composición y Genio* y que hoy en día están en el vestíbulo de Burlington House, actual emplazamiento de la Royal Academy. Angelica se casó con Antonio Zucchi y regresó a Italia. Tras la muerte de su padre se estableció en Roma donde recibió encargos de la emperatriz Catalina II de Rusia, del emperador José II de Austria, el rey Stanislas II de Polonia, del rey y la reina de Cerdeña. En 1787 era la pintora con más éxito en Roma. Conoció a Goethe y Herder. Antonio Zucchi se ocupaba de la preparación de las telas, el transporte de los cuadros y de otras labores de asistente. Angelica consiguió distinguirse de sus contemporáneos neoclásicos por sus composiciones más románticas y decorativas y por la presencia de detalles arquitectónicos en sus lienzos. Llenó de gracia y de ligereza la “gravedad romana” del estilo neoclásico, humanizándolo en cierto modo.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> COMBALÍA DEXEUS. V., *Amazonas con pincel. Vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*, Ediciones Destino, Barcelona, 2006, pp. 52-55.

<sup>79</sup> CAMPOS PRADO., “Ellas, las mujeres que fueron borradas de los libros del Arte” en Periódico El Confidencial, 2017.



Fig.17. Angelica Kauffman, *Anna von Escher van Muralt*, 1800, óleo sobre lienzo, 110x86cm, (Museo Nacional del Prado, Madrid).

(Tomado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/anna-von-escher-van-muralt/4a9319e2-4f40-4994-ac85-176140ff2132>)

### **Élisabeth Vigée – Lebrun (1755 – 1842)**

Su vida está muy documentada porque escribió un diario durante casi toda su vida y lo publicó en 1835 con el título de *Memorias*. Fue una pintora precoz y una de las más célebres de su época. Pintó casi 900 cuadros, en su mayoría retratos, aunque también paisajes (unos 200). Retrató a celebridades como María Antonieta, Jorge IV de Inglaterra o Madame Staël en el estilo rococó que ya empezaba a declinar. Nació en París, hija de un retratista y profesor de la Académie de Saint Luc que desde muy niña la alentó a pintar.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> “Vigée-Lebrun, Louise-Elisabeth” ([www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es))

Fue admitida en la Académie Royale de Paris en 1783. Durante la Revolución Francesa escapó de Francia y se refugió en Roma. Viajó por Italia y se estableció en Viena y San Petesburgo obteniendo grandes éxitos profesionales por su excelente técnica, profundidad psicológica y la inventiva de poses y gestos con los que representaba a sus modelos. Sus obras más importantes son, *Retrato de Charles Alexandre de Calonn o Varvara Ivanovna Narishkine*, *Retrato de Carolina Bonaparte, reina de Nápoles y su hija*.<sup>81</sup>



Fig. 18. Élisabeth Vigée – Lebrun, *Maria Antonieta con la rosa*, 1788, óleo sobre lienzo, 160,5 x 122 x 15 cm, (Palacio de Versalles, Francia).

(Tomada de: [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Vig%C3%A9-Lebrun\\_Marie\\_Antoinette\\_1783.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Vig%C3%A9-Lebrun_Marie_Antoinette_1783.jpg))

---

<sup>81</sup> CASA FRANCA CABANILLAS.A., “Elisabeth Louise Vigée Le Brun Redescubierta”, Arte y Cultura Visual, Mujeres en el sistema del arte en España, Galería Magda Belloti. (<http://www.m-arteyculturavisual.com>) (Fecha de Consulta 22/06/2018)

## 3.2. Edad Contemporánea

### En el siglo XIX

A lo largo de este siglo las mujeres se introdujeron en géneros pictóricos tradicionalmente masculinos. Socialmente se espera de la mujer de este siglo un comportamiento recatado, la mujer como madre, doméstica, decorativa, según una definición victoriana “ángel del hogar”. Las que se salieron de este marco social para desarrollarse en el arte fueron víctimas de una consideración discriminatoria de su producción artística, como lo fue el término “arte femenino” era delicado, limitado a lo doméstico y diferenciado del “verdadero” arte, el de los hombres. Siglo, a su vez, de respuesta femenina ante la injusticia de ser excluidas de escuelas públicas y organizaciones profesionales, crearon unas propias, como la Society of Female Artist en Londres o L’Union des Femmes Peintres et Sculpteurs en París.<sup>82</sup>

Comienza la modernidad y con ella tres artistas que desarrollarán una producción artística de calidad semejante a la de sus compañeros varones fueron, Berthe Morisot, Suzanne Valadon y Camile Claudel.

#### Berthe Morisot (1841 – 1895)

Formó parte del impresionismo, movimiento pictórico que cambió el arte establecido en el siglo XIX. Nació en Bourges en el seno de una familia de clase alta. Desde pequeña estudió pintura y conoció de cerca las obras de Veronese, Rubens, Roussesu, Daubigny y Corot. Participó en el Salón de 1864 y en sucesivos Salones durante diez años. Hizo amistades con Degas, Puvis de Chavannes y Edouard Manet, quien retrató a Berthe en varias ocasiones. La amistad con Manet llenó su paleta de colores más vivos y de pinceladas sueltas y en zigzag. Como los impresionistas, Berthe quería apresar el cambio y los efectos de la luz sobre las figuras y los objetos y consiguió expresar con el óleo valores propios de la acuarela. Los críticos definieron su estilo como fresco y espontáneo y “femenino”. La obra que mejor refleja su feminidad es *La cuna* (1873) en la que una joven madre contempla absorta el dulce sueño de su bebé. Otras de sus obras más significativas son *París visto desde el Trocadero* (1872), en la que reproduce grandes contrastes de luz, y *Madame Boursier y su hija* (1874). Expuso su obra en Londres, París,

---

<sup>82</sup> Ibidem, pp.32.

Boston y Bruselas. Su casa fue escenario de numerosas reuniones de intelectuales y artistas, entre ellos Mallarmé, Baudelaire, Zola y Rossini.<sup>83</sup>



Fig.19. Berthe Morisot, *Retrato de Madame Boursier y su hija*, 1873, óleo sobre lienzo, 74.5x56.8 cm, (Museo de Brooklyn, fondo de colección del museo).

(Tomado de: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4688>)

### **Suzanne Valadon (1865 – 1938)**

Es una de las artistas postimpresionistas con más personalidad y fuerza tanto vital como creativa. Nació en Bessines-sur-Gartempe, hija de una lavandera. Creció en ese enclave privilegiado para todo aquel que quiere ser artista y deambulaba por sus calles con libertad, viendo pintar a los artistas. Su madre no tomó en serio sus deseos ser pintora y trabajó en diversos empleos. Fue modelo para artistas como Renoir, Puvis de Chavannes y Toulouse-Lautrec. Este último descubrió el talento natural de Suzanne para el dibujo y junto con Degas animaron a Suzanne a dedicarse profesionalmente a la pintura y le consiguieron varias exposiciones en galerías de París. Los cuadros de esta primera etapa son retratos de niños, cuadros realistas de formas simples, fuerte textura y a menudo con

---

<sup>83</sup> DEL MORAL.A., “Berthe Morisot. La pintora impresionista”, Revista 60 y más, para Museo Thyssen-Bornemisza, 2012.



contornos negros. Expuso en la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Se casó con un banquero que vivía entre París y una casa de campo en las afueras. En esa época pintó desnudos femeninos, perfilados en negro con curvas sinuosas, retratos, bodegones, dibujos y grabados. Fue una de las primeras mujeres en pintar hombres desnudos en composiciones importantes, como en su obra *Las redes*. Su pintura es fuerte e innovadora con reminiscencias de algunas obras de Degas, del exotismo y de los arabescos del Gauguin tahitiano y de la fuerza de Van Gogh. A partir de 1920 su obra estuvo muy influida por la obra de Matisse, especialmente por sus rítmicos motivos decorativos, cosechando más éxito entre la crítica y reconocimiento internacional. Su obra más conocida es *La habitación azul* (1923). Hay muchas anécdotas sobre su carácter rebelde e independiente y sus excentricidades como tener una cabra en el estudio para que se comiera sus malos dibujos o fabricarse un corsé con zanahorias frescas.<sup>84</sup>



Fig.20. Suzanne Valadon, *La habitación azul*, 1932, óleo sobre lienzo, 90x116 cm, centro (Georges Pompidou, París, Francia).

(Tomado de: <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=3297>)

---

<sup>84</sup> COMBALÍA DEXEUS. V., “El siglo XIX” *Amazonas con pincel. Vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI.*, Ediciones Destino, Barcelona, 2006, pp. 64-68.



### **Camile Claudel (1864 – 1973)**

Amante del escultor Rodin. Simboliza la dificultad de ser artista cuando se vive cerca de un genio que te devora, aunque Rodin la alentó y promocionó su trabajo Camille era hija de un panadero y granjero de Bresse. Tenía un carácter autoritario e independiente y desde muy pequeña le gustó la escultura. Estudió con Alfred Boucher que alentó su vocación de escultora, llegando a exponer en el Salón de los Artistas Franceses y en la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Fue aceptada en el taller de Rodin como ayudante y se enamoraron perdidamente. La obra de Rodin de este período representa el amor apasionado y sensual y algunas de sus obras están firmadas por ambos. Rodin hacía todo lo posible porque la obra de Camille se conociese y alquiló un taller para ella, que comenzó a trabajar por su cuenta. Al no aceptar algunos de los comportamientos de Rodin, continuó trabajando alejada de él y recibió buenos encargos de admiradores de su obra, pero su personalidad arisca y difícil la fue aislando del medio artístico.<sup>85</sup>

La falta de dinero y un profundo sentimiento de abandono le fueron minando la salud física y mental, cayendo en la locura. Algunas obras; *El vals*; *Las conversadoras* (1897), una escultura formada por cuatro mujeres desnudas que charlan en actitud cotidiana y realista.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Ídem, pp.70-72.

<sup>86</sup> FAYANAS ESCUER.E., “Camille Claudel: la gran escultora ninguneada” en Nueva Tribuna, 2018. ([www.nuevatribuna.es](http://www.nuevatribuna.es)).



Fig.21. Camille Claudel, *Las conversadoras*, 1905, mármol blanco, 21.3x29x23.9 cm, (Museo Soumaya. Plaza Carso, México DF. México).

(Tomado de: <https://www.flickr.com/photos/lonerock/5607629427>)

### **En el siglo XX.**

La situación de las mujeres artistas cambia aparentemente a partir del siglo XX, las luchas anteriores no fueron en vano. Podían acceder a las escuelas de Bellas Artes, ser becadas, o participar en clases de dibujo natural. Esta época es símbolo de surgimiento de nuevos movimientos artísticos. Las mujeres, aunque en notable minoría todavía, formarán parte de ellos en relativa igualdad.<sup>87</sup>

### **Maruja Mallo (1902-1995)**

Nació en Viveiro (Lugo). Pese a estar imbuida siempre de los paisajes gallegos, nunca llegó a reconocer categóricamente su origen gallego. Ella prefería decir que era celta en vez de gallega (por universalizar sus características más profundas): “Yo nací en el mundo. Soy internacional”. Vivió en Avilés (Asturias) y se trasladó a Madrid en 1922. En esta época en España se libraba una cruzada contra la mujer moderna, desacreditándola al tacharla de antinatural y enemiga de la familia tradicional. Se la intentaba desprestigiar negando la inteligencia y el talento femeninos “el siglo de los marimachos”, como refiere Pascual Santacruz en su libro “La España Moderna”.

<sup>87</sup> MAYAYO.P., *Historias de Mujeres, Historias del Arte*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2003, pp.24-29.

Salvador Dalí se aloja en la Residencia de Estudiantes, germen de la Generación del 27, conoce a Maruja Mallo y la introduce en el círculo de la Residencia.

Fue una artista de una originalidad precoz, llena de vitalidad, con sensibilidad vanguardista. Su pintura transgresora y genial le valieron su entrada en esta élite intelectual.<sup>88</sup>

El hecho de ser mujer generó un problema ante sus compañeros que le llevó a tener una actitud provocadora y ambigua en su aspecto y comportamientos: jugaba con la ambigüedad de género, luciendo pelo corto y despeinado como si fuera un chico.

Maruja Mallo y las mujeres de su época luchaban contra las ataduras del convencionalismo y la mediocridad y contra los prejuicios mentales y sociales que sometían a las mujeres. En 1925, Maruja conoció a Margarita Manso Robledo y a Concha Méndez que se sumaron a la cruzada vanguardista y transgresora opuesta a las formas sociales burguesas que eran dominantes en la sociedad. Hicieron de la amistad un arma contra la intolerancia de género y un gesto de acción, un acto de rebeldía y de independencia. Trataban de destruir los límites entre los géneros y romper las distinciones entre mujeres de diferentes clases sociales. Maruja Mallo conoció a Rafel Alberti y mantuvieron un romance hasta 1930 en que tuvieron una ruptura traumática (Alberti le dedicó un texto: “De las hojas que faltan”).

En lo referente a la Generación del 27, Maruja Mallo se trasladó a Tenerife donde el paisaje insular le produce un enorme impacto debido a su cromatismo abigarrado y su explosión de color y vida. Sus obras en el citado periodo son, *La mujer de la cabra* (1927), *Figura de deporte*, *La ciclista*, *La verbena*.

A su regreso a Madrid pinta a la mujer dinámica unida a elementos del deporte y la vanguardia. En sus obras la mujer es el centro de visión de la modernidad (activa, segura de sí misma, enérgica). Pone en todas sus obras un punto de ironía.

Conoció a Ortega y Gasset, quien dio a conocer en la Revista de Occidente la obra de Maruja Mallo. En su etapa surrealista, a partir de 1928, es el año de consagración artística de Maruja Mallo en Madrid, pero también un año de crisis personal con grandes consecuencias en su vida afectiva y en su obra: rompió con Rafael Alberti y tuvo un accidente de tráfico a consecuencia del cual estuvo a punto de morir.

---

<sup>88</sup> FERRIS.J.L., *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 2004.

Posteriormente se reconcilió con Alberti y cambió su obra, que pasó de estar llena de vitalidad y exaltación del espectáculo público de las verbenas a las visiones sombrías del extrarradio madrileño con naturalezas degradadas, inhóspitas y llenas de putrefacción cercanos al surrealismo. Desarrolla una visión pesimista de un desengaño y explora el lado amargo de la existencia. De esta época destacan sus obras: *Cloacas y campanarios* y *Grajo y excrementos*.

Obtiene una beca para estudiar escenografía y perfeccionar la técnica de diseños teatrales en París. A su regreso a España obtiene la Cátedra de Dibujo en el Instituto de Arévalo (Ávila) en 1933. Comienza entonces un nuevo planteamiento artístico, su etapa geométrica, una vuelta al orden y la armonía, al sentido constructivo, una plástica de mayor repercusión social. Las obras de esta época son, *Arquitecturas minerales* y *Arquitecturas vegetales*, *Construcciones rurales* y *Edificaciones campesinas*.

También hizo cerámicas en las que ponía toda su idea de la geometría y que decoró con iconografía española (toros, toreros, arabescos, flores, peces, gallos) y universal (espiga, olivo y vid).

Tuvo un idilio con Miguel Hernández y encontró el amor con el líder sindicalista Alberto Fernández Mezquita, significado troskista. Maruja le acompañaba a mítines y actos públicos en apoyo a la República con la que se comprometió colaborando en labores pedagógicas. Pero en 1936 (Alzamiento 17 de julio) es detenido y deportado y Maruja nunca volvería a verlo. Vivió en Vigo oculta por el miedo a una denuncia y ser arrestada por su ideología.

Huyó a Lisboa y de allí a Argentina, que era una nación próspera económicamente y con bonanza política (gran granero del mundo). En Buenos Aires la acogen con los brazos abiertos. En esta etapa pinta su *Arquitectura humana*, *Mensaje del mar* y *La Red* (1938) en la que se incluye la serie *La religión del trabajo* con dos temas esenciales: el mar y la tierra con hombres y mujeres exaltados y nobles (prototipos de humanidad ejemplar).

Regresó a España en 1961. Desarrolla una serie de dibujos y cuadros inspirados en unos seres superiores (“hipernautas del espacio infinito del todo”) que moran en otra dimensión y que se pueden interpretar como fuerzas o signos, como criaturas imaginadas que Maruja intenta materializar y convertir en símbolos. Su mirada plástica se encuentra en el cielo

(1969). En esta serie se nota la influencia de su viaje a la Isla de Pascua en 1945. De esta etapa son sus obras: *Almotrón*, *Andinave*, *Selvatro* y *Agol*.<sup>89</sup>



Fig.22. Maruja Mallo, *La religión del trabajo*, 1929, óleo sobre lienzo, 118x223 cm, (Museo Reina Sofía, Madrid, España).

(Tomada de: <https://copontv.org/2014/01/05/maruja-mallo-sorpresa-del-trigo/>)

### **Frida Kahlo (1907-1954)**

Nació en México. A los 18 años se fracturó la columna en un accidente de autobús. Tuvo que someterse a más de 35 intervenciones quirúrgicas que culminaron en la amputación de una pierna gangrenada. Murió a los 47 años.

La leyenda de Frida hunde sus raíces en el mito romántico del genio, pero sobre todo reproduce todos los tópicos asociados a la figura de la mujer artista: enferma e hipersensible, algo desequilibrada emocionalmente, formada a la sombra de un gran genio con el que mantiene una historia de amor trágica y pasional, bella, rebelde y poco respetuosa con las convenciones (sobre todo sexuales) de su época.

Llevó una vida de pasión en el terreno artístico, personal y político: Trotsky fue su amante y se casó dos veces con el pintor Diego Rivera. Su relación con éste estuvo plagada de infidelidades, crueldades y abandonos, un amor apasionado pero tortuoso.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> MANGINI. S., *Maruja Mallo*, Circe Ediciones, Barcelona, 2012, pp.

<sup>90</sup> MAYAYO.P., *Frida Kahlo. Contra el mito*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2008.

La leyenda de Frida Kahlo se disparó en la década de los 90 (1990) sobre todo en Estados Unidos (“Fridomanía”) cuando la Casa de Subastas Sotheby’s en Nueva York vendió un autorretrato suyo por 1.430.000 dólares, una cifra jamás alcanzada por la obra de un artista latinoamericano hasta entonces). La cantante Madonna es dueña de varios cuadros de la artista y pujó por los derechos de una película basada en la vida de Frida Kahlo que se rodaría en el año 2002 interpretada por la actriz mexicana Salma Hayek.

En la obra “Frida Kahlo de Rivera” de Bretón, Frida representa un símbolo mágico de la “mexicanidad”, “un hada que reparte encantamientos con la punta de los dedos” ..., una mujer joven provista de todas las dotes de seducción, una mujer acostumbrada a moverse entre hombres de genio”, así para Bretón, Frida encarna el ideal surrealista de la feminidad.

En la de Borzello; “todos sus cuadros son autorretratos, narraciones de una vida repleta de dolor y de pasión”.

Sin embargo, la producción de Frida Kahlo es más amplia: pintó además naturalezas muertas, retratos, cuadros narrativos y épicos. Además, hay que tener en cuenta que en la cultura patriarcal las mujeres han sido tradicionalmente objeto y no sujeto de la representación y por eso la autorrepresentación se vuelve especialmente espinosa en el caso de la mujer artista como Frida Kahlo. Sus obras son documentos biográficos.

A lo largo de su vida se construyó una mitología personal. Los cuadros de Frida Kahlo desafían arraigados tabúes desvelando aspectos de la experiencia femenina que han sido tradicionalmente sofocados en la cultura occidental. Frida Kahlo era hija de un fotógrafo y sabía el potencial de la imagen fotográfica en el proceso de autorrepresentación, de construcción de una imagen pública. En esos retratos fotográficos transmite la visión enigmática de una Kahlo cambiante que se reinventa constantemente a sí misma, una especie de heroína de las mil caras. Se pintaba para sí misma, para conocerse y dar a conocer a sus allegados su dolor, para sobrellevar la soledad y el tormento, para explorar su mundo interior y para sobrevivir.<sup>91</sup>

En la primera etapa (1925) hace bocetos a lápiz, a reflejo de su admiración por el arte de Europa septentrional. De esta época son sus obras: *Dos mujeres*, *El viejo* y también acuarelas como *Frida en Coyoacán* (1927). Son años de experimentación. Contrajo

---

<sup>91</sup> Ídem pp.52-66.

matrimonio con el pintor mexicano Diego Rivera en 1929, lo que estimuló su desarrollo. Redirigió su carrera artística influyendo en el giro personal de su trayectoria.<sup>92</sup>

Vivieron durante cuatro años en Estados Unidos, donde Diego Rivera estaba haciendo un trabajo. Fue allí, en Detroit donde Frida se enfrentó a una de sus obsesiones recurrentes: la imposibilidad de dar a luz. A su vuelta de Estados Unidos Frida y Diego se divorcian (1939). Son años productivos para Frida profesionalmente. Sus autorretratos reflejan con desgarró el dolor de la separación. Frida y Diego volvieron a casarse haciendo su unión más profunda y con mutua autonomía. Ambos tenían aventuras: él abiertamente y ella en secreto. Desde la década de 1940 la salud de Frida empeora, sufre dolores crecientes en la espalda y se somete a varias intervenciones en la columna. En 1953 le amputan su pierna derecha hasta la rodilla y muere en 1954. En esta década sus autorretratos se llenan de imágenes de martirios (columna partida en dos, el cuerpo surcado de clavos, el rostro lloroso como una Mater Dolorosa,). Sus últimos cuadros con pinceladas imprecisas y vacilantes revelan la decadencia irreversible de un cuerpo devastado por el alcohol y las drogas.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> PAGÁN.A.E., GINÉS FUSTER.B., OCHANDO PÉREZ.L., (eds), *De-construyendo identidades. La imagen de la mujer desde la modernidad*, Artes Gráficas Soler, Universitat de Valencia, 2016, pp. 10-19.

<sup>93</sup> BARTRA.E., *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte*, Icaria Editorial, Barcelona, 1994.

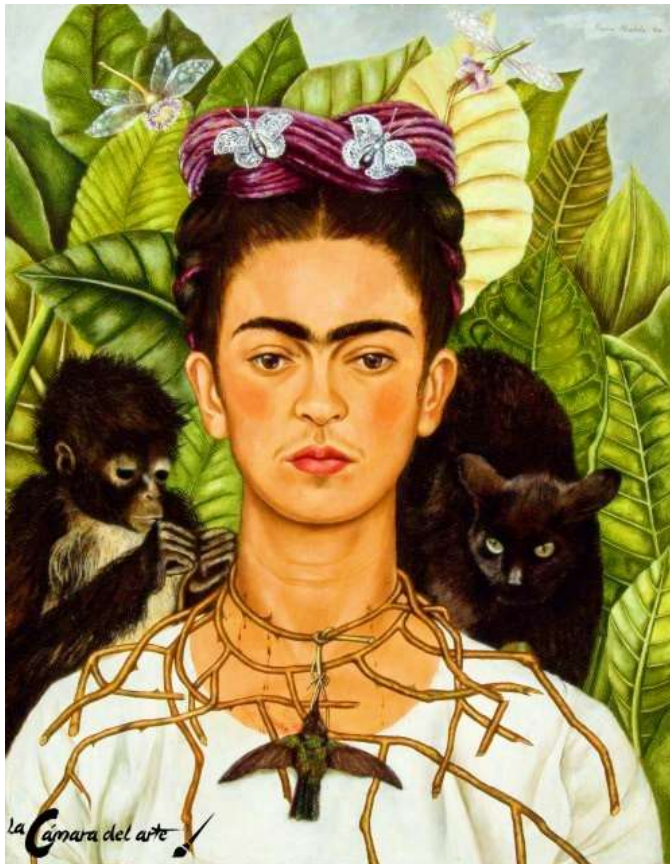


Fig.23. Frida Kahlo, *Autorretrato con collar de espinas*, 1940, óleo sobre lienzo, 47x61cm, (Universidad de Texas, Estados Unidos).

(Tomada de: <https://www.lacamaraodelarte.com/2016/05/autorretrato-con-collar-de-espinas.html>)

### **Remedios Varo (1908-1963)**

Nació en Anglés (Girona). Vivió en Barcelona, que en la década de 1930 era una ciudad viva, abierta, creativa y progresista. Se casó con el poeta surrealista Benjamín Péret al que conoció en París y se exilió en México en 1941.

Pintora vanguardista que con su obra arrojó luz a los tiempos oscuros que le tocó vivir. Cumple los estereotipos de las mujeres surrealistas: jóvenes, deslumbradas por la brillantez de unos mentores mayores y más maduros que ellas que no podían aspirar a pertenecer al grupo por derecho propio como artistas o pensadoras. Desde temprano se adhiere a los principios artísticos del surrealismo. En 1935 participó en la producción de 25 obras (dibujos y collages) realizados en solitario y otros en grupo (yuxtaposiciones al azar y asociaciones inconscientes con otros artistas) que colaboran para construir una imagen compuesta que pretende ser, normalmente, una figura humana (cada artista añade



una parte del cuerpo y luego oculta su aportación a los artistas sucesivos) como si fuera un juego. Algunas de sus obras son, *Insomnio* (1947), *Tres destinos*, *Creación de las aves* (1957), *Le pianiste masqué*, *Le message*, *Le désir*, *L'agent double* (1936).

Como características de los protagonistas de sus obras encontramos, seres andróginos, los gatos, a la alquimia, la naturaleza, la arquitectura onírica, la rueda y los tejidos. Remedios Varo trataba de contar historias a través de sus cuadros, pero también manifestó su vocación literaria. Escribió un pequeño relato titulado: “De Homo Rodans”.

Una de sus referencias predilectas fue el Cosmos. Lo concebía como un “animal vivo” que tiene una unidad dinámica con sus partes unidas por fuerzas activas. Todo tiene alma: las plantas, los árboles, las piedras, el Universo.<sup>94</sup>



Fig.24. Remedios Varo, *El Mensaje*, 1935, óleo, 26.5x16.5 cm, (Colección privada).  
(Tomado de: <https://www.wikiart.org/es/remedios-varo/the-message-1935/>)

<sup>94</sup> GONZÁLEZ MADRID. M.J., RIUS GATELL.R., (editoras), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, MCF Textos, S.A., Madrid, 2013.

## **4. Conclusiones**

Debido a la poca presencia de la mujer creadora de arte a lo largo de la historia, hay escasez de bibliografía sobre esta cuestión.

En la actualidad, la Historia del Arte no refleja correctamente el estudio de la mujer creadora de arte y encontramos un enorme vacío.

Considero el campo de trabajo todavía en desarrollo que hay que seguir investigando, por lo que al ser un espacio todavía en construcción espero implicarme próximamente en él y continuar con el mismo.

Este tema puede ser abordado desde otros puntos de vista como por ejemplo la perspectiva de género, algo que me hubiera gustado tratar en este trabajo, pero habría sido muy extenso y complejo por la novedad de la cuestión. Además, creo que sería interesante esa investigación para dar a conocer la superación de la mujer en la consecución de sus derechos.

Este trabajo tiene también una perspectiva de enseñanza en valores tan importante para nuestra sociedad, entre ellos la desigualdad de la mujer respecto a los hombres en el mundo del arte.

## **5. Bibliografía**

BARTRA.E., *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte*, Icaria Editorial, Barcelona, 1994.

- BORNAY.E., *Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998.
- BOZAL.V., “Sobre el tratamiento de la mujer en los inicios del siglo XX y las primeras vanguardias”, *Mujeres, Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del mundo contemporáneo*, Visor, Madrid, 1991, pp. 61-97.
- CÁRDENAS REYES.C., “Cambios en la vida femenina durante la primera mitad del siglo XX”, *Credencial de Historia N°68*, en Banerpcultural, Red Cultural del Banco de la República en Colombia.
- CHASTEL.A., *El Renacimiento Italiano 1460-1500*, Akal, Madrid, 2005.
- COMBALÍA DEXEUS. V., *Amazonas con pincel. Vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI.*, Ediciones Destino, Barcelona, 2006.
- CROPPER.E., “Artemisia Gentileschi, la pintora” *La mujer barroca*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- DE MAIO.R., *Mujer y Renacimiento*, Ediciones Mondadori, Madrid, 1988.
- FERRIS.J.L., *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 2004.
- GONZÁLEZ MADRID. M.J., RIUS GATELL.R., (editoras), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, MCF Textos, S.A., Madrid, 2013.
- LITVAK.L., *El desnudo en el Museo del Prado*, Fundación Amigos del Prado, Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores.
- MANGINI. S., *Maruja Mallo*, Circe Ediciones, Barcelona, 2012.
- MAYAYO.P., *Frida Kahlo. Contra el mito*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2008.
- MAYAYO.P., *Historias de Mujeres, Historias del Arte*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2003.
- NEIRA.L., (coordinación y edición). *Representaciones de mujeres en los mosaicos romanos y su impacto en el imaginario de estereotipos femeninos*, Ed. Creaciones Vincent Gabrielle (CVG), Madrid, 2011.
- NOCHLIN.L., “Why Have There Been No Great Women Artist?”, *Women, Art and Power and Other Essays*, Thames and Hudson, Londres, 1989, pp.145-177.

OLMOS.R., *Historia del Arte. El mundo antiguo. Tomo I*, Ramírez.J.A. (dir) Alianza Editorial, Madrid, 2008.

PAGÁN.A.E., GINÉS FUSTER.B., OCHANDO PÉREZ.L., (eds), *De-construyendo identidades. La imagen de la mujer desde la modernidad*, Artes Gráficas Soler, Universitat de Valencia, 2016.

PASCUAL MOLINA.J.F., “Una aproximación a la imagen de la mujer en el arte español” en *Ogigia*. Revista electrónica de estudios hispánicos, N°1, 2007, pp.75-98.

RODRÍGUEZ NÚÑEZ.M., *Casa, calle, convento. Iconografía de la mujer bajomedieval*, Servicio de publicaciones e intercambio científico, Universidade de Santiago de Compostela, 1997.

ROLDÁN.M.J., *Eso no estaba en mi libro de Historia del Arte*, Editorial Almuzara, Córdoba, 2017

SOSA SÁNCHEZ.R., “La construcción cultural de la identidad femenina: las artistas en el periodo de entreguerras”, *Revista Nomadías*, N°18, Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp.9-18.

THOMPSON.J., *Cómo leer la pintura moderna. Entender y disfrutar los maestros modernos de Courbet a Warhol*, Ediciones Electa, Barcelona, 2006.